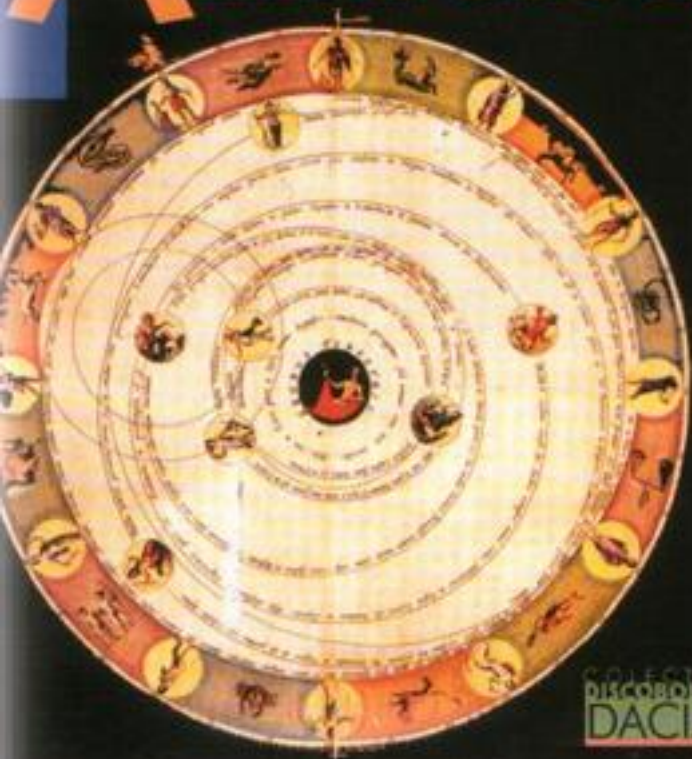


Corin Braga

10 STUDII de
ARHETIPOLOGIE



COLEȚIA
DIRECȚIA
DACIA

Corin Braga

10 studii de arhetipologie

Ediția a II-a, revizuită și adăugită

Ilustrația copertei:

Lawrence Alma-Tadema, *Găsirea lui Moise*, 1902

Text Coperta IV

Acest volum își propune să definească arhetipologia ca metodă comparatistă. De-a lungul timpului, conceptul de arhetip a primit trei mari accepțiuni: metafizică (arhetipurile ca esențe ontologice obiective), antropologică (arhetipurile ca matrici ale psihicului uman) și culturală (arhetipurile ca invarianți, *topoi*, ai anumitor culturi și curente). Dacă literatura comparată se identifică celei de-a treia variante, cercetând temele și figurile recurente ale literaturii universale, prin celelalte două accepțiuni ea intră în conjuncție cu istoria religiilor și a sistemelor metafizice, cu mitocritica și mitanaliza, pe de o parte, și cu psihologia abisală, psihanaliza și psihocritica, de cealaltă. Folosind un asemenea instrument complex, cu trei ”vârfuri”, studiile din acest volum analizează câteva mituri de mare circulație: Oedip, visul, dublul, copilul divin, omul fără însușiri, androginul, hermafroditul, femeia evanescentă etc.

Arhetipologia ca metodă comparatistă

Schițată ca disciplină în căutările lui Goethe asupra “fenomenelor originare” ale unei *Weltliteratur*, literatura comparată a fost modelată ca știință de către pozitivismul veacului al XIX-lea. Marii ei teoreticieni, de la Joseph Texte la Paul Van Tieghem și Fernand Baldensperger, erau interesați de studiul sistematic al influențelor și relațiilor, al căilor și canalelor de comunicare între scriitori, mișcări și curente. Scopul lor era de a strânge toate informațiile necesare pentru a ridica harta istorică și geografică a migrațiilor temelor și formelor literare. Or, declinul mentalității pozitive a lăsat literatura comparată într-o profundă criză hermeneutică și identitară, enunțată de René Wellek în anii '50. Procedura “științifică” este resimțită tot mai acut ca vetustă, obiectivul empiric-informațional a devenit tot mai nesatisfăcător. În aceste condiții, este nevoie de o nouă metodă care să ofere demersului comparatist o rațiune suficientă și un instrument eficient. Una din alternativele cele mai bogate în posibilități este ceea ce am putea numi pe scurt “arhetipologia”.

Etimologic, termenul “arhetip” se compune din ”αρχή” (început, punct de plecare, principiu, substanță primă) și din ”τύπος” (formă, figură, tip, model). Arhetipul desemnează așadar tiparele (atât în ordine cronologică, cât și logică) unor serii de fenomene. El vine să răspundă unei întrebări de ordin cognitiv, ce se regăsește și în demersul comparatist: ce sunt și cum funcționează elementele invariante ce apar în viziunea noastră despre lume? Conceptul încapsulează trei răspunsuri diferite la această întrebare, stratificate de-a lungul unei istorii ce se întinde pe mai mult de două milenii. Pentru a-i conferi conceptului aplicabilitate hermeneutică, trebuie delimitate aceste accepții divergente, fiindcă, altfel, prin suprapunere, ele produc o inflație de sens.

Astfel, de-a lungul timpului, invarianții arhetipali ce structurează reprezentările noastre asupra realității au primit trei tipuri de explicații, după natura lor: metafizică (ontologică), psihologică (antropologică) și culturală. Fiecare din aceste accepțiuni au fost folosite, în epoci

și în contexte culturale diferite, drept instrumente în analiza textelor religioase, filosofice sau literare.

1. Arhetipul metafizic

În accepția metafizică, arhetipul este o esență (οὐσία) ontologică. Deși intră în relație cu categoriile rațiunii (νοητά), arhetipul nu poate fi redus la o existență subiectivă, el este funciar o prezență obiectivă, de dincolo de ființa umană. După locul (τόπος) subzistenței lor, arhetipurile ontologice au fost concepute în două moduri: 1.1. ca esențe transcendente; 1.2. ca esențe imanente lumii.

1.1. Ideea transedenței arhetipurilor, plasate într-un ὕπερουράνιος τόπος, este specifică tradiției platoniciene. În *Timaios*, Platon vorbește de εἶδη, esențe eterne și indivizibile, care au o natură inteligibilă și imaterială și subzistă în afara lumii fenomenale. Toate lucrurile sensibile (αἰσθητά), supuse timpului și distrugerii, sunt fabricate de către Demiurg (δημιουργός) din materia amorfă după modelul acestor εἶδη. Lumea terestră este o imagine (εἰδωλον), o copie (εἰκόν) a lumii esențelor. Fiecare clasă de creaturi, naturale sau artificiale, are o paradigmă, un εἶδος, ce garantează unitatea în sânul multiplicității.

Tradiția iudeo-creștină a preluat ideea transedenței arhetipurilor. În *De opificio mundi*, Filon din Alexandria reunește în noțiunea de ἀρχετυπον conceptele platoniciene de εἶδος (esență transcendentă) și ἰδέα (esență inteligibilă): arhetipurile sunt ideile lui Dumnezeu (νοήσεις θεοῦ). Cum gândirea divină este identică Logosului creator, ideile lui Dumnezeu nu sunt altceva decât prototipurile tuturor speciilor create în cursul Facerii. Adam și Eva sunt arhetipurile rasei umane, plătuite ca făpturi perfecte de Dumnezeu însuși; din acest cuplu derivă, după cădere, prin înmulțire (procreație), umanitatea care populează

pământul. În continuare, conceptul de “arhetipuri imateriale” (*principales formae, rationes rerum* etc.) ce alcătuiesc intelectul divin (*quae divina intelligentia continentur*) se regăsește în patristica creștină, la Irineu, Augustin, Pseudo Dionisie Areopagitul și alții.

Accepția arhetipului ca esență suprafenomenală va reveni la toți filosofi și metafizicienii care acordă prioritate ontologică unui principiu transcendent (Dumnezeu, Pleroma gnostică, Unul la Plotin, Voința la Schopenhauer), din care derivă, prin creație, emanație, decadere, evoluție dialectică etc., trecând prin matricea ideilor, lumea fenomenală.

1.2. Ideea imanenței arhetipurilor caracterizează tradiția aristotelică. În *Metafizica*, Aristotel a supus unei critici aprofundate concepția platoniciană a subzistenței separate a ”εἶδη”. Pentru el, arhetipurile sunt cauzele formale ale lucrurilor, sunt formele (”μορφή”) care configurează materia (”ὕλη”), sunt energia (”ἐντελέχεια”) care, prin actualizare, dă naștere fenomenelor concrete. ”Εἶδη” nu pot fi separate de substanța completă și sunt deci imanente lumii.

Ideea de arhetip immanent este prezentă și în conceptul stoic de rațiune seminală (”λόγος σπερματικός”). *Logoi* sunt semințele paradigmatică și indestructibile a tot ceea ce există, sunt într-un fel rezerva de informații și codul genetic care structurează materia. Teoria modernă a cromozomilor se întâlnește parțial (pe suprafața biologiei) cu această viziune pe care stoicii o generalizau la toate regnurile, organice și anorganice. Din stoicism, *logos spermatikos* a fost preluat atât de tradiția creștină (același Augustin, spre exemplu), cât și de gândirea ocultă (*arké*, la alchimiștii Basile Valentin și Van Helmont, *fenomen originar*, la Goethe).

Accepțiunea metafizică a arhetipului domină în interpretările teologice și filosofice ale textelor literare. Dacă ”εἶδη” sunt esențele ontologice originare, literature și arta, care nu sunt decât o copie a copiei (un ”εἰδωλον” al lumii fenomenale, care nu este la rândul lui decât un ”εἰδωλον” al lumii numenale, după Platon), va fi o palidă reflecție a acestor esențe. Campionii acestui mod de interpretare sunt scoliaștii antichității târzii, majoritatea de

formație neopitagoreică și neoplatoniciană alegorizantă. Pentru a conferi autoritate propriilor sisteme, ei își revendicau ca predecesori marile nume ale tradiției, în special pe Homer. Revizitând epopeile homerice, ei încercau să identifice în imaginile poetice propriile lor concepte filosofice și teologice. Printr-o interpretare alegorică, filosofi ionieni și cei stoici vedeau în zei personificările principiilor materiale (”ἄρχαι”) ale lumii. Zeus și Hera făcând dragoste pe muntele Ida (cf. *Iliada*) reprezentau pentru ei sfera focului și sfera aerului care se întâlnesc la limita dintre lumea astrală și lumea terestră. Pentru neopitagoreici, aventurile lui Ulise pe mare în căutarea drumului către Ithaca (cf. *Odiseea*) descriu într-o manieră alegorică peripețiile sufletului astral, care, întrupat, trebuie să rătăcească prin lumea sublunară până când regăsește, prin moarte, calea de acces la lumea superioară.

Hermeneutica “alegorizantă” urmărește așadar să reconstituie modelele originare copiate de artă, să descopere arhetipurile metafizice care stau în spatele imaginilor plastice ale poeziei. Interpretul își propune să pătrundă, prin demersul critic, până la rețeaua de ”εἶδη” ce alcătuiesc structura de profunzime a realității. Pentru critica modernă, o asemenea hermeneutică este radical falsă, deoarece introduce criterii non-estetice în analiza operei de artă. Imaginile și ideile poetice își pierd autonomia și sunt obligate să se subordoneze unor viziuni teologice, filosofice sau științifice. Două mari atacuri au slăbit poziția interpretărilor care fac trimitere la lumea exterioară: critica fenomenologică și critica postmodernă. Prima a “pus între paranteze” raportările la realitate, cea de-a doua a deconspirat statutul de “text explicativ” al concepției metafizice care pretinde să lămurească viziunea artistică. Cele două scenarii, cel metafizic și cel artistic, nu se află în raport de subordonare, precum tabloul față de original, ci sunt două imagini ale lumii echivalente între ele și aflate în raporturi de omologie. Prin acest “pas înapoi”, se “iese din tablou”, textul teologic sau filosofic apărând ca un discurs paralel textului literar.

Ce rol mai au așadar arhetipurile literare, după această relativizare care le scutește de obligația de a da seama de natura ontologică ce s-ar afla în spatele lor? Eliberată de sarcina

filosofică, criticii arhetipale (în accepțiunea metafizică a arhetipului) îi revine rolul de a pune în evidență rețeaua de concepte teologice sau filosofice prin care autorul și cititorii săi interpretau, în epocă sau la date ulterioare, o anumită operă literară. *Divina Comedie*, spre exemplu, a fost predominant citită prin prisma conceptelor scolasticii tomiste; mult mai târziu, René Guénon va citi același text folosind decupajul conceptual al teosofiei moderne. Critica arhetipală, în varianta “metafizică”, servește prin urmare la evidențierea orizontului de concepte pe care se proiectează actul creației în psihologia creatorului, și actul lecturii în psihologia receptorului.

Uneori, arhetipurile metafizice vizate sunt numite în mod direct de către autor, alteori ele sunt doar sugerate. Un exemplu instructiv în acest sens este *Faustul* lui Goethe. În cadrul unei viziuni asupra lumii mai degrabă hermetice decât creștine, Goethe, presat de Schiller să dea o semnificație alegorică operei sale, aduce în scenă personaje numite explicit Dumnezeu, diavolul, Duhul pământului (*Erdgeist*), duhurile elementelor, homunculus, adică figurile tutelare ale creștinismului, ale filosofiei oculte, ale alchimiei. Alte personaje ale poemului sunt construite pe un fundament arhetipal mai puțin explicit, dar nu mai puțin eficace. Folosind un cod de lectură teologal, putem întrevedea în figura Margaretei arhetipul gnostic al îngerului care decade din cauza dorinței carnale, induse de diavol; în figura lui Valentin, arhetipul arhanghelului militar care, în maniera sfântului Gheorghe, se opune diavolului; iar în figura mamei Margaretei, arhetipul Sfintei Fecioare, simbolul iubirii caste opuse erosului sexual. Sau, folosind un cod de lectură filosofic, elaborat de Goethe însuși, pot fi întrezărite în palimpsest în figura lui Faust conceptul goethean de *daimonion*, în figurile Margaretei și Elenei conceptul de *etern feminin*, în Mume conceptul de *fenomene originare*.

2. Arhetipul psihologic

Cea de-a doua accepțiune a conceptului, cea psihologică, neagă realitatea obiectivă a arhetipului, reducându-l la o dimensiune subiectivă. Arhetipurile nu sunt niște *realia*, ci niște *nomina*, categorii ale reprezentării mentale. Ordinea pe care o percepem în afara noastră nu este garantată de o rețea de "εἶδη", ci este mai degrabă rezultatul unei activități ordonatoare ai cărei algoritmi se află în facultatea noastră cognitivă. Arhetipul încetează să mai fie de resortul ontologiei, căzând sub jurisdicția antropologiei. În funcție de nivelul topic în care sunt amplasate în aparatul psihic, arhetipul a fost definit în două feluri: 2.1. ca instanță conștientă; 2.2. ca instanță inconștientă.

2.1. Plasarea arhetipurilor la nivelul gândirii conștiente aparține perioadelor de dinaintea romantismului, perioade în care nu fusese încă elaborat conceptul de suflet inconștient, ca opus unui spirit rațional. Mutația de pe ontologie pe psihologie este prefigurată de polemica asupra *universaliilor* dintre realiști și nominaliști și de filosofia neoplatonică a Renașterii. Marsilio Ficino, în *Theologia Platonica*, arată că arhetipurile imanente spiritului divin (*exempla rerum in mente divina*) sunt imprimate în spiritul uman ca niște tipare (*formulae innatae*) ce fac posibilă cunoașterea. Descartes păstrează încă în psihologia sa ideea de "lumini divine" ce influențează direct facultatea rațională, dar la empiriștii englezi și apoi la Kant, polul divin dispare din ecuație, invarianții fiind distribuiți exclusiv facultății cognitive umane. După Hume, legile naturii pot fi reduse la legile percepției. Interogându-se asupra posibilității metafizicii și a cunoașterii umane în general, Kant a elaborat teoria *categoriilor apriorice* ale sensibilității și ale rațiunii, care ne organizează percepția senzorială și cunoașterea intelectuală. În calitate de constante, arhetipurile nu mai rezidă în lucrul-în-sine, ci în subiectul care aprehendează lucrul-în-sine. Neokantienii au dezvoltat criticismul kantian, urmărind rolul jucat de categoriile apriorice în elaborarea fiecărui tip de cogniție, lingvistică, mitică, științifică, artistică etc. Ernst Cassirer, spre exemplu, se apleacă asupra *formelor simbolice* ale gândirii umane, care, asemeni un mediu de refracție, modifică cu un unghi precis de deformare informațiile ce ne vin de la obiectele exterioare.

2.2. După descoperirea și teoretizarea de către romantici a topografiei etajate a minții umane, arhetipurile au început să fie plasate în aparatul psihic inconștient. Ideea capătă rigoare științifică o dată cu psihanaliza freudiană, iar termenul de arhetip devine o noțiune cheie în sistemul lui C. G. Jung. Pe măsură ce s-a îndepărtat de Freud, elaborând conceptul de inconștient colectiv, psihiatrul elvețian a utilizat succesiv termenii de *imagini primordiale*, de *dominante non-personale* sau *puncte nodale* ale psihicului și, în sfârșit, de arhetipuri. Arhetipurile sunt, în concepția jungiană, tiparele structurante ale vieții psihice. Modele inconștiente moștenite genetic, arhetipurile organizează viața mentală în aceeași manieră în care instinctele organizează viața somatică. Cu toate că ideea unui inconștient colectiv a fost unul din punctele ce au dus la ruptura lui Jung de mișcarea psihanalitică, Freud însuși a sfârșit prin a accepta existența unor *fantasme originare* (patrimoniu ce se transmite pe cale filogenetică). Psihanaliștii din școala kleiniană, Isaacs și Bion spre exemplu, vorbesc și ei de *fantasme inconștiente* și de *preconcepții*, structuri mentale latente care sunt actualizate prin experiența de viață. Influențat la rândul său de Jung, Lucian Blaga teoretizează *categoriile abisale* ale cunoașterii, care servesc drept mediator între adevărul absolut și imaginea acestuia în conștiința umană. Asemeni unui filtru negativ, aceste categorii constituie o *censură transcendentă*, care înlocuiește aprehensiunea directă a *misterului* (în postura de lucru-în-sine kantian) cu o aprehensiune indirectă, metaforică.

Dacă umanitatea în întregul ei participă la același fond de reprezentări și scheme imaginare, înseamnă că producțiile mitologice, religioase, artistice și filosofice sunt tot atâtea factori revelatori ai structurii de profunzime a psihicului uman. Jung crede că marile mituri au fost create de aezii primitivi într-o stare de *scădere a nivelului mental*, de cădere a cenzurilor conștiente, stare ce permite constelarea arhetipurilor colective. Toate operele în care artistul reușește să surprindă intuiții abisale exercită o putere de fascinație *numinoasă*.

În accepțiunea psihologică, arhetipul servește așadar la punerea în relief a mecanismelor liminare ale creației. Identificarea arhetipurilor metafizice dintr-o operă presupune a

topografia orizontul de concepte teoretice prin care artistul își organizează viziunea; identificarea arhetipurilor psihologice presupune studierea ritmurilor organice și a fantasmelor inconștiente care conduc până la artistului, de multe ori fără știerea sau împotriva voinței sale. Din acest punct de vedere, în personajele din *Faust* se întrevăd atât idei metafizice, cât și arhetipuri psihologice. Goethe își proiectează în creaturi atât conceptele teoretice cât și complexe autonome. Operele concepute în acest fel au o dimensiune abisală și ne apar ca niște uriașe scene ale sufletului artistului, pe care acesta își distribuie diferitele voci sau personalități interioare, clivate și proiectate în personaje, într-un adevărat joc de roluri. Într-o lectură arhetipală (în accepțiunea psihologică), doctorul Faust este o personificare a *ego*-ului conștient, care, din cauza unei inflații a rațiunii, intră în stare de criză și este luat în posesie de către *umbră*, personificată de Mefisto. Pe măsură ce demonia se răsfrânge asupra altor regiuni ale psihicului, ea sfârșește prin a atinge un alt arhetip, *anima*, personificată de Margareta. Căderii Margaretei către o sexualitate desublimată i se opun figuri ce reprezintă interdicția regresiei, personificări ale *imago*-ului fratern și al celui matern. Faust este salvat de la damnare prin hierogamia cu principiul feminin (Elena, Margareta), pe aceeași schemă după care individuația, în sens jungian, se obține prin conjuncția *ego*-ului cu *anima*. Dumnezeu lui Faust, pe care Goethe îl imaginează într-o manieră mai degrabă hermetică decât creștină (ținând cont de faptul că diavolul nu este adversarul, ci complementul său), trimite la *sinele* jungian, arhetipul totalității psihice, supraordonat atât *ego*-ului cât și *umbrei*. Împlinirea finală a lui Faust, văzută ca o divinizare, este confirmată de apariția copilului divin (Euphorion, Faust însuși în corul copiilor angelici). În sfârșit, figurile insesizabile ale *Mumelor* par a fi o vizualizare intuitivă a arhetipurilor psihice în sine, instanțe nereprezentabile, deoarece nu sunt niște imagini, ci niște generatoare de imagini.

Arhetipologia în varianta antropologică a inspirat câteva din demersurile hermeneutice cele mai importante ale secolului nostru. În domeniul mitologiei și al istoriei religiilor, pentru care C. G. Jung însuși a oferit o cheie de interpretare psihologică, poate fi citat Carl Kerényi.

După fericita sa întâlnire cu psihiatrul elvețian, mitologul a început să decupeze portretele *eidetice* ale mai multor personaje divine din religia greacă: Zeus și Hera, imagini arhetipale ale Tatălui și Mamei, Prometeu (“*imagine arhetipală a existenței umane*”), Dionysos (“*imagine arhetipală a vieții indestructibile*”), Demeter și Persefona (“*imagini arhetipale ale Mamei și Fiicei*”). Un alt decupaj arhetipal, care vizează cu precădere imaginația artistică, este cel al lui Gaston Bachelard. După ce a explorat condițiile spiritului științific și interferențele acestuia cu gândirea în imagini, filosoful francez s-a dedicat unei psihanalize extensive a elementelor materiale aristotelice, în calitate de categorii apriorice ale percepției și imaginației. De la filosofii ionieni până în zilele noastre, Focul, Apa, Aerul și Pământul au constituit un fel de grilă perceptivă care provoacă în mod invariabil constelarea aceluiasi limbaj de simboluri. În aceeași tradiție “criticistă”, Gilbert Durand delimitează și el *structurile antropologice* ale imaginarului, adică regimurile, schemele și rețelele de simboluri ce se regăsesc în mod constant în viziunile mitice și artistice.

O variantă a arhetipologiei antropologice, ce tinde să depășească accepciunea psihologică către cea de-a treia accepțiune a arhetipului, este morfologia culturală, elaborată la începutul acestui secol. Pornind de la dihotomia nietzscheeană “apolinic / dionysiac”, morfologi precum Leo Frobenius (care a studiat civilizațiile africane prin comparație cu cea europeană), Oswald Spengler (care a elaborat arborele genealogic al culturilor mondiale), Wilhelm Wörringer (care a diferențiat culturile “abstracte” de culturile “intropatice”), Henrich Wölfflin (care a contrastat Renașterea și Barocul) au lucrat cu invarianți (în special de natură formală) pentru a alcătui portretele-robot ale câte unui curent sau viziune despre lume. Una dintre cele mai comprehensive tentative în acest sens este cea a lui Lucian Blaga, care și-a propus să degaje modelul general a ceea ce el numește *matricea stilistică abisală*. Filosoful român nu se mulțumește doar cu evidențierea trăsăturilor constante ale unei anumite culturi, el vrea să elaboreze catalogul tuturor invarianților și al valențelor posibile ale acestora. Categoriile sale apriorice sunt: orizontul spațial (infini, boltit, labirintic, geminat,

sferic, ondulat, alveolar), orizontul temporal (timpul-havuz, cascadă, fluviu), accentul axiologic (afirmativ, negativ sau indiferent), atitudinea (anabasică, catabasică, neutră), năzuința formativă (individualizantă, tipizantă, stihială). Cu acest instrument de lucru, ce precede hermeneutica fractalică a lui I. P. Culianu, culturile și religiile pot fi studiate într-un joc combinatoric, fiecare sistem fiind definit prin actualizarea unei anumite configurații de valențe disponibile.

Deși își propune să respecte specificitatea culturilor, morfologia culturală se fondează și ea pe presupuziții apriorice. Pe fundalul unei concepții biologizante, conform căreia culturile se comportă ca niște organisme, ea tinde să ignore economia internă a texturii de arhetipuri și să o subordoneze unor factori externi, precum mediul geografic, istoric sau etnic. Cu toate că observațiile tipologice obținute în acest fel sunt adeseori valide, morfologia culturală le imprimă o orientare ideologică falsă, transformându-le în argumente pentru o teorie a raselor. Cu alte cuvinte, în ciuda faptului că își propune să dea prioritate fenomenului cultural, morfologismul se sprijină pe un apriorism subiectiv, subordonând arhetipurile unui fond etnic, unui inconștient colectiv național etc.

Aflată în plină expansiune în prima jumătate a secolului nostru, arhetipologia psihologică sau antropologică a intrat în zilele noastre într-un recul. I se aduc două critici majore. Pe de o parte, i se reproșează că reduce (sau “traduce”) limbajul artistic la (sau într-) un alt limbaj, psihologic, psihanalitic, psihoistoric, pierzând în acest fel specificitatea literaturii și imanența analizei. Pe de altă parte, i se reproșează că ar construi un model abstract, care nu există și nu funcționează în realitatea efectivă. Ea presupune existența unui *homo universalis*, a unui *homo religiosus* sau *poeticus* în afara timpului, constant și invariabil, autorul unei culturi paradigmatică și atemporale, față de care indivizii concreți și culturile date ar fi niște variante sau actualizări. Or, modelul antropologic total nu poate fi regăsit ca atare în nici una din creațiile religioase sau artistice concrete. Fiecare operă, fiecare *Weltanschauung*, fiecare cultură are o coerență internă care este ignorată atunci când se face

saltul la general-uman. Ceea ce i se reproșează în fond arhetipologiei antropologice este că transportă arhetipul (înțeles ca esență parmenidiană imuabilă) din ontologie în psihologie. Atât în variantă metafizică cât și în variantă metapsihică, arhetipul este denunțat ca un concept inflat în mod artificial, ipostaziat sau generalizat de o manieră ilegală. Aș spune că autorul acestei deconstrucții a conceptului este criticismul postmodern, care vede în arhetip un instrument-cheie în construcția *narațiunilor legitimize*.

3. Arhetipul cultural

Poziția în care s-a retras arhetipologia azi se bazează pe cea de-a treia accepțiune a arhetipului, accepțiunea culturală. Este vorba de o concepție imanentistă, care nu mai caută fundamentul arhetipurilor în afara domeniului lor specific de existență – cultura. Culturile nu mai sunt înțelese ca expresii ale unui fond psihologic abisal, ci ca manifestări de sine stătătoare, ireductibile ale spiritului uman. Arhetipul nu mai desemnează funcția psihică responsabilă de generarea imaginilor, ci imaginea în sine, ca figură recurentă a unui anumit *Weltanschauung*. Accentul se deplasează de pe planul potențialității subiective pe planul actualizărilor concrete, manifestate prin opere. Cum spune Lucian Blaga, această abordare “relativizează valabilitatea formelor sensibilității [cf. Kant], punându-le în funcție de realitatea, circumscrisă și destul de precis delimitată, a unei culturi”. Criticul care examinează arhetipurile unei mișcări culturale nu se mai caută sursele lor virtuale, ci materialitatea lor prezentă (tematism) și relațiile lor reciproce în sistemul cultural (structuralism).

Pentru a ieși din impasul concepției antropologizante, a fost nevoie ca fenomenologia, pe de o parte, și structuralismul, de cealaltă, să taie cordonul ombilical ce leagă invarianții de contrapărțile lor psihologice, etnice, geografice etc. și să pună în evidență modul de funcționare internă a fiecărui sistem cultural. În zilele noastre, spre exemplu, istoria religiilor este dominată de trei direcții care refuză în mod programatic să dea o dimensiune apriorică

(antropologică) constantelor pe care le degajă (imagini și simboluri, miteme, riteme, funcții): analiza structurală în descendența lui Propp; analiza ritualistă din școala lui Walter Burkert; analiza funcțională din școala lui Jean-Paul Vernant și Marcel Detienne. Deconectată de la metafizică și de la psihologie (individuală sau colectivă), arhetipologia devine o știință imanentă a culturii.

Arhetipologia culturală poate fi la rândul ei împărțită în două direcții, după cum dă răspuns fie doar primului, fie amândurora dintre reproșurile aduse arhetipologiei psihologice (lipsa de autonomie și generalizarea abuzivă). Demersurile interesate doar de autonomia arhetipului cultural așază invarianții într-o perspectivă fenomenologică, punând între paranteze trimiterile la realitatea exterioară, dar continuă să îi privească drept niște constante general-umane. Demersurile care țin cont și de reproșul de generalizare ilegală își propun să prezeve specificitatea arhetipurilor, introducându-le în contexte istorice și culturale determinate, fără să le proiecteze asupra întregii culturi umane. Așadar, în funcție de dimensiunea de universalitate care li se atribuie, arhetipurile au fost definite fie drept 3.1. constante general umane (abordare care vizează cultura umană ca fenomen global); fie drept 3.2. constante parțiale ale unor culturi și civilizații delimitate istoric și geografic (abordare care urmărește să facă sinteze în mod programatic parțiale și istorice). În comparatismul actual se confruntă un universalism radical, sincron și tipologic, și un universalism moderat, diacronic și istoricist.

3.1. În universalismul radical poate fi încadrată hermeneutica lui Mircea Eliade. Ca bun fenomenolog al experienței religioase, savantul pune între paranteze judecățile vizând realitatea ontologică sau metapsihică a figurilor arhetipale și încearcă, printr-o reducere eidetică, să deducă modelul paradigmatic al imaginarului religios. *Homo religiosus* definit de Mircea Eliade gândește și acționează în funcție de un sistem de mituri și de legende etiologice, ce povestesc *modelele exemplare* de comportament oferite de zei și de eroi *in illo tempore*. *Tratatul de istorie a religiilor*, propedeutică la monumentală *Istorie a credințelor și*

ideilor religioase, desfășoară un adevărat tabel sinoptic al simbolurilor prin care gândirea religioasă configurează imaginea lumii. La rândul său, Ioan Petru Culianu imaginează familia sectelor și școlilor gnostice ca un arbore fractalic, în care fiecare sistem reprezintă câte o configurație specifică a unui număr restrâns de invarianți. Gnozele, creștinismul și ereziile istorice pot fi deduse în mod axiomatic, ca variante obținute prin actualizarea uneia sau altele din valorile unui fascicol de presupoziii teologice.

În mod similar, în domeniul literaturii, Northrop Frye creează o *anatomie a criticii*, un adevărat tablou al invarianților ce se regăsesc în filigran în toate operele literare începând cu antichitatea. În același sens, Adrian Marino imaginează un proiect în care literatura comparată se “recapitulează” într-o teorie și o poetică a literaturii mondiale, prin extragerea invarianților comuni literaturilor europene, asiatice, africane etc. Fiecareia dintre aceste constante, fie ea o idee sau un concept poetic, un mitem sau un motiv, o formă retorică sau o specie literară, i se poate apoi dedica câte un studiu monografic, care să-i urmărească geneza, difuziunea, evoluția, metamorfozele, anamorfozele, declinul și dispariția etc. (exemplară în acest sens este *Biografia ideii de literatură*). Ceea ce înseamnă că aceste *universalialia* ale imaginației artistice nu sunt concepute rigid, ca niște esențe statice, parmenidiene, ci mai degrabă într-o manieră dinamică, ca entități supuse influențelor și relațiilor în context.

3.2. În contrast cu universalismul radical, care are drept scop elaborarea unei arhetipologii generale a culturii umane, poziția moderată manifestă o mai mare prudență. Ea refuză să lucreze cu tablouri generale, din teama de a nu pierde diferențele specifice într-un gen comun unic. Pentru comparatistul moderat, fiecare viziune asupra lumii are o ecuație specifică și ireductibilă de arhetipuri. Pentru a înțelege viața (destinul) arhetipurilor, acestea trebuie inserate în rețeaua culturală care le secretă și le dă o anumită coloratură și tonus. Un model de panoramare a *topoi*-lor unui anumit curent (literatura medievală scrisă în limba latină) îl reprezintă studiul lui E. R. Curtius, *Literatura europeană și Evul Mediu latin*. În această direcție se înscriu de altfel toate cercetările care își propun să delimiteze poetica și

invarianței unui curent, mișcare sau grupare literară. Mai mult, în ultimii douăzeci de ani, până și aceste bordări tipologice parțiale (despre Renaștere, Manierism, Baroc etc.) sunt resimțite ca limitative, tendința fiind de abandonare a tipologiilor pe curente (vezi spre exemplu “despărțirea” lui Jean Rousset de tipologism din *O ultimă privire asupra Barocului*).

În ultimă instanță, poziția generalistă și poziția individualistă nu se exclud, din moment ce, după cum observă Adrian Marino, universalul poate foarte bine să fie gândit prin individual. Utilizând punctul de vedere general, cercetarea comparativă “individualistă” câștigă un criteriu ce îi permite să distingă mai ușor, în profilul unei opere, al unei mișcări sau al unei epoci, trăsăturile constante de cele accidentale. Respectând punctul de vedere individual, cercetarea comparativă “generalistă” evită eurocentrismul și tentația de ierarhizare a culturilor. Pentru arhetipologul culturalist, nu există culturi mai complete, mai profunde, mai realizate, mai valoroase decât alte culturi, cum se întâmpla în etnologia de la începutul secolului, marcată de complexe de superioritate față de culturile “primitive”. Fiecare dintre culturile umane exprimă complet și eficient o anumită societate, într-o configurație specifică, încât este superfluu ca acestea să fie comparate ca “valoare”. Rezultatul benefic al acestei atitudini este “comparatismul militant” al unui René Etiemble, care militează pentru părăsirea baricadelor canonului occidental, în vederea recuperării și valorificării culturilor ex-centrice, spre exemplu cele orientale. Nu este mai puțin adevărat că multiculturalismul, punct al ideologiei “corectitudinii politice”, riscă să ducă la nivelare și distrugere de criterii atunci când nu mai este aplicat la nivelul culturilor, ci la cel al comparării operelor individuale.

Am să dau un exemplu asupra posibilității de a combina perspectiva radicală cu cea moderată, exemplu ce permite o mai bună distincție între arhetipologia culturală și tematologie, pe de o parte, și arhetipologia culturală și morfologia culturii, de cealaltă. Este vorba de figurile lui Don Juan și Faust, ce emerg în Renaștere. Ele au făcut obiectul atât al tematologiei, cât și al morfologismului. Născută la sfârșitul secolului trecut, din încercările folcloriștilor de a sistematiza temele și motivele culturii populare, în special ale basmelor,

tematologia premerge arhetipologia culturală. Ceea ce îi lipsește este un criteriu structural și funcțional suficient de puternic care să-i permită să delimiteze cronologic temele. În lipsa acestuia, bazată doar pe un criteriu tipologic, tematologia are tendința de a proiecta și regăsi tema respectivă pretutindeni unde apar teme similare. După tematiști, spre exemplu, tipul donjuanesc cuprinde toate figurile de seducători, începând, să spunem cu Zeus. La rândul ei, nici morfologia culturală nu este capabilă să surprindă specificul istoric al unui mit, cum este cel faustic, și îl generalizează, de obicei grăbit, la un tip psihologic general uman. La fel cu spiritul donjuanesc (așa cum îl imagina S. Kierkegaard), spiritul faustic ar caracteriza, după O. Spengler, o întreagă cultură, cea Occidentală.

Prin contrast cu abordările tematiste și morfologice, arhetipologia culturală vede în Don Juan și în Faust, înainte de toate, creațiile simptomatice ale unei viziuni despre lume specifice, cea a Renașterii, ce nu poate fi confundată sau proiectată asupra altor viziuni precedente sau ulterioare. Apariția în Renaștere a figurilor lui Don Juan și Faust exprimă întoarcerea erotismului și a magiei păgâne, refulate timp de peste un mileniu de teologia și morala creștină. Pentru a înțelege profilul original al acestor personaje este necesar să se țină seama de jocul dintre suprafață și profunzime specific Renașterii. Don Juan nu este principiul romantic al erotismului muzical, cum crede Kierkegaard, Faust nu este spiritul burghez însetat de acțiune și cunoaștere, cum susține Spengler. La origine, amândoi sunt expresia conflictului dintre pulsunile “păgâne” ce se întorc la suprafață și supraeul “creștin” care le culpabilizează. Din cauza aceasta, atât la Tirso de Molina cât și la Marlowe, în ciuda simpatiei autorilor față de personajele lor, Don Juan și Faust sunt niște apostati, care sfârșesc prin a fi târați în infern de apariții demoniace.

Dacă dorim să punem corect problema, Don Juan și Faust trebuie prin urmare abordați dintr-o perspectivă comparatistă moderată, capabilă să surprindă specificul lor renascentist. Dacă dorim apoi să lărgim cercetarea și să urmărim evoluția lor ulterioară, este necesar să adoptăm o perspectivă comparatistă capabilă de a distinge atât invarianții cât și diferențele pe

care fiecare epocă și curent ce au adoptat aceste figuri le impun personajelor. Pentru spiritul clasic al lui Molière, la care Rațiunea tinde să înlocuiască credința, Don Juan nu mai este un apostat, ci un liber cugetător; pentru spiritul baroc al lui Calderón, la care, în consens cu preceptele Contrareforme, dogma creștină cenzurează imaginarul păgân, Faust devine, sub chipul lui Ciprian, un mag convertit la sfințenie și martiriu. În romantism, înțeles ca o renaștere a Renașterii ce reușește pentru prima oară să dea expresie completă tuturor fantasmelor refulate ale inconștientului european, Don Juan și Faust nu mai sunt niște titani învinși, ci devin niște titani învingători, al căror demonism este recuperat și impus în lumină ca un principiu afirmativ. Și așa mai departe. În sfârșit, după asemenea analize parțiale (sau biografii ale unor arhetipuri) se poate opera și o sinteză globală (sau o poetică a acestor arhetipuri). Extragerea invariantilor și a stereotipurilor literaturii europene și universale ar duce, după Adrian Marino, la o “rezumare” a literaturii comparate într-o teorie a literaturii.

Arhetipologia culturală depășește în acest fel inconvenientele tematologiei. Ea nu se mai limitează la a inventaria recurența și difuziunea temelor, ci le integrează în configurații culturale specifice, care le explică geneza, profilul, interrelațiile și transformările. Prin aceasta, se dovedește a fi un instrument hermeneutic ideal pentru disciplina în suferință a comparatismului. Cercetarea arhetipală permite analiza diferențiată, spectrală, a fiecărei viziuni despre lume, pe baza căreia pregătește o analiză generală și stabilirea unei gramatici a literaturii universale. Având grijă să surprindă configurația specifică fiecărei viziuni artistice, dar și nucleul invariant care se perpetuează prin epoci și spații, arhetipologia face posibilă urmărirea destinului modulat al fiecărei teme. Se poate spune că arhetipologia culturală joacă la nivelul imaginarului colectiv același rol pe care îl joacă psihocritica la nivelul individului creator. Așa cum Charles Mauron urmărește metaforele obsedante și mitul personal al fiecărui scriitor, arhetipologia își propune să scoată în relief imaginile simbolice și miturile colective ale fiecărei culturi și curent, și, în ultimă analiză, ale întregii umanități.

Cele trei accepțiuni ale termenului de arhetip (metafizică, psihologică și culturală) pot fi combinate într-un demers complex și stratificat. Pe trunchiul accepțiunii culturale (specifică literaturii comparate) pot fi grefate interpretările metafizice, pe de o parte, și cele psihologice, de cealaltă. Analiza literară poate fi așezată între voletele a două oglinzi critice complementare, cea metafizică și cea antropologică, conform ideii lui C. G. Jung că explicația mitologică este o *amplificare* a interpretării psihologice. Critica literară ar fi astfel însoțită de mitocritică și mitanaliză, pe de o parte, și de psihocritică și psihanaliză, de cealaltă. Arhetipologia ar putea în acest fel să preia rolul de succesor hermeneutic al pozitivismului, amplificând și conferind un aspect organic demersului comparatist.

Bibliografie orientativă:

1. Platon, *Timaios*, în *Opere VII*, București, Editura Științifică, 1993
- Aristotel, *Metafizica*, București, Editura Academiei, 1965
- Erwin Panofsky, *Ideea. Contribuție la istoria teoriei artei*, București, Univers, 1975
- Alain de Libera, *Cearta Universalilor. De la Platon la sfârșitul Evului Mediu*, Timișoara, Amarcord, 1998
- Francis E. Peters, *Termenii filozofiei grecești*, București, Humanitas, 1993
- Felix Buffière, *Miturile lui Homer și gândirea greacă*, București, Univers, 1987
2. I. Kant, *Critica rațiunii pure*, București, Editura Științifică, 1969
- Ernst Cassirer, *La philosophie des formes symboliques* (3 vol.), Paris, Les Éditions de Minuit, 1972
- C. G. Jung, *Opere complete*, București, Trei, Vol. 1: *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, 2003; Vol 9: *Aion. Contribuții la simbolistica sinelui*, 2005
- Idem, *În lumea arhetipurilor*, București, "Jurnalul literar", 1994

C. G. Jung, C. Kerényi, *Copilul divin, Fecioara divină (Introducere în esența mitologiei)*, Timișoara, Amarcord, 1994

C. Kerényi, *Dionysos. Archetypal Image of Indestructible Life*, Princeton University Press, 1965

Idem, *Eleusis. Archetypal Image of Mother and Daughter*, New York, Schocken Books, 1977

Gaston Bachelard, *Psihanaliza focului*, București, Univers, 1989

Idem, *Apa și visele. Eseu despre imaginația materiei*, București, Univers, 1995

Idem, *Aerul și visele. Eseu despre imaginația mișcării*, București, Ed. Univers, 1997

Idem, *Pământul și reveriile voinței*, București, Univers, 1998

Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Univers, 1977

Idem, *Introducere în mitodologie*, Cluj, Dacia, 2004

Leo Frobenius, *Paideuma. Schiță a unei filosofii a culturii (Aspecte ale culturii și civilizației africane)*, București, Meridiane, 1985

Oswald Spengler, *Declinul Occidentului. Schiță de morfologie a istoriei*, Craiova, Beladi, 1996

W. Wörringer, *Abstracție și intropatie*, București, Univers, 1970

H. Wölfflin, *Principii fundamentale ale istoriei artei. Problema evoluției stilului în arta modernă*, București, Meridiane, 1968

Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, în *Opere*, vol. 9, București, Minerva, 1985;

3. Ernst Robert Curtius, *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, București, Univers, 1970

Mircea Eliade, *Tratat de istorie a religiilor*, București, Humanitas, 1992

Ioan Petru Culianu, *Arborele gnozei. Mitologia gnostică de la creștinismul timpuriu la nihilismul modern*, București, Nemira, 1998

Northrop Frye, *Anatomia criticii*, București, Univers, 1972

Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură* (7 vol.), Cluj, Dacia, 1991-1998

Idem, *Comparatism și teoria literaturii*, Iași, Polirom, 1998

Charles Mauron, *De la metaforele obsedante la mitul personal*, Cluj, Dacia, 2001

Gilbert Durand, *Figuri mitice și chipuri ale opere. De la mitocritică la mitanaliză*, București, Nemira, 1998.

Oedip

- între mitanaliză și psihocritică -

Complexul Oedip este ecuația nucleară a psihanalizei. Prin relațiile specific oedipiene (atracția față de mamă, concurența cu tatăl) din triunghiul mamă-copil-tată, Sigmund Freud a definit configurația de bază a psihismului uman. El a văzut în legenda lui Oedip un mit original, un *pattern* care modelează viața lăuntrică a copilului. Mitul lui Oedip deține prin urmare în doctrina lui Freud o preeminență metodologică, fiind utilizat ca un instrument interpretativ, ca o axiomă ce servește la identificarea și definirea celorlalte structuri și manifestări psihice. Această prioritate metodologică atrage următoarea consecință, aparent paradoxală: în parametrii psihanalizei, mitul oedipian nu poate fi analizat. Un instrument folosit ca instrument pentru propria analiză cade sub riscul tautologiei. Psihanaliza (și mitocritica) lui *Hamlet* de Shakespeare sau a *Fraților Karamazov* de Dostoievski (așa cum a fost întreprinsă de Freud), spre exemplu, constă în a *interpreta* comportamentul personajelor căutând în filigranul operelor scenariul oedipian. Psihanaliza (și mitanaliza) lui *Oedip Rege* de Sofocle (așa cum a fost condusă de Freud, Jones sau Driek van der Sterren), în schimb, constă în a *prezenta* scenariul piesei. Din cauza condiției axiomatice acordate de Freud narațiunii oedipiene, diferența dintre *Hamlet* și *Oedip Rege* seamănă cu diferența dintre conținutul manifest și conținutul latent al unui vis. În timp ce în primul caz avem de întreprins un demers hermeneutic, de descoperire a unui sens încifrat (sau camuflat), în cel de-al doilea nu rămâne altceva de făcut decât de inventariat temele unui discurs descifrat.

De aceea, pentru a putea interpreta mitanalitic legenda regelui teban este nevoie de o schimbare a cadrului teoretic freudian, astfel încât triunghiul oedipian să iasă din poziția privilegiată care îl face inanalizabil. Psihologia analitică elaborată de Jung oferă un punct de referință exterior ideal pentru o asemenea întreprindere.

Prolegomene

În 1911, Carl Gustav Jung își consuma ruptura de Sigmund Freud publicând studiul *Metamorfoze și simboluri ale Libidoului*. În acesta apar în embrion toate marile teme din care se va constitui aparatul conceptual al psihologiei analitice jungiene. Analizând fantasmelor unei paciente, domnișoara Miller, Jung descoperă că acestea utilizează același substrat imaginar ca toate marile mituri și creații ale lumii. În consecință, el va folosi de acum înainte materialul mitic ca un instrument de amplificare a fantasmelor individuale, decizie care implică postularea unui inconștient colectiv, comun întregii umanități. Creațiile spirituale ale omenirii sunt puse într-un paralelism biunivoc cu mecanismele psihice, astfel încât marile eposuri mitice vor fi citite ca expresia unor traiecte pulsionale ale libidoului. În 1911, Jung nu elaborase încă modelul arhetipal al inconștientului și folosea, pentru a urmări transformările libidoului, o schemă de sorginte freudiană. De această schemă, aflată la confluența dintre concepția freudiană și arhetipologia de mai târziu a lui Jung, mă voi servi pentru a interpreta în spirit jungian mitul lui Oedip.

Jung tratează evoluția libidoului într-o viziune topică, de inspirație freudiană. El vede psihicul uman ca o succesiune orientată de sisteme, pe care pulsiunile libidinale le străbat progredient, într-o ordine determinată ontogenetic. Succesiunea de obiecte psihice în care libidoul se investește progresiv ar fi următoarea:

Libido → sânul matern → mama → tatăl → [unchiul] → [sora] → soția → obiectele culturale.

Spre deosebire de Freud, care vede în libido energia pulsiei sexuale, Jung denumește prin libido energia psihică în general. El desexualizează libidoul și realizează un monism pulsional, susținând că energia psihică are o origine unică și are un aspect neutru, ea “colorându-se” în funcție de obiectul în care este investită. O altă inovație, care va fi adoptată și de psihanaliză, constă în tratarea acestor obiecte mentale drept *imago*-uri, termen prin care Jung subliniază condiția lor fantasmatică, calitatea lor de “reprezentări inconștiente”. *Imago*-ul matern, cel patern, cel fratern etc. nu se referă prin urmare la persoana reală a mamei, a tatălui, a fratelui etc., ci la imaginile interioare pe care le are copilul asupra acestor persoane. Dacă psihanaliza freudiană pune accentul mai degrabă pe procesul de introiecție psihologică a figurilor exterioare (deși Freud ajunge să vorbească și despre “fantasme originare”), Jung subliniază calitatea înăscută a imaginilor arhetipale și procesul de proiecție a lor asupra persoanelor reale. Supunându-se unor nevoi psihice și nu criteriului corespondenței cu realitatea, *imago*-urile pot fi în contradicție cu caracterul persoanelor reale (*imago*-ul unei “mame teribile” poate să corespundă unei mame reale indiferente). Pe de altă parte, la fel cu arhetipurile, *imago*-urile sunt ambivalente, putând fi valorificate diferit în funcție de contextul psihic (Marea Mamă vs. mama teribilă, Tatăl divin vs. căpcăunul etc.). Viața psihică a copilului se configurează în relație cu aceste *imago*-uri generate subiectiv. Jung corelează *imago*-urile inconștiente cu marile tipologii mitice, iar mai târziu le va subordona arhetipurilor.

Primul *imago* în care se investește libidoul copilului este determinat de pulsii sale de autoconservare, între care Freud tratează ca factor privilegiat foamea, “pulsunea de alimentare”. Nevoile nutritive duc la stabilirea unei relații de obiect orale a copilului cu sânul matern. După cum arată Bion, sânul este personificat de sugar ca un geamăn imaginar.

Procesul de personificare va permite mai apoi deplasarea energiei psihice de la obiectul parțial, *geamănul imaginar*, la un obiect total, care are natura unei persoane, la *imago*-ul matern. Prin această reinvestire a libidoului, funcția nutritivă este subordonată relației

privilegiate cu mama. *Imago*-ul matern este ipostaziat în mituri în figura Marii Zeițe telurice, a Pământului-Mumă, din care ne naștem și care ne hrănește pe toți.

Într-un stadiu ulterior, comuniunea simbiotică dintre copil și mamă va fi sfâșiată de apariția unui al treilea obiect, *imago*-ul patern. Acum se conturează triunghiul oedipian, în care tatăl ia chipul unui concurent ce îi interzice copilului accesul la mamă, sub amenințarea castrării. Interdicția incestului determină ruperea eului infantil de sub influența *imago*-ului matern, astfel încât, de acum înainte, băiatul își va lua drept model *imago*-ul patern, ipostaziat mitic în figura marelui zeu uranian, al Dumnezeuului transcendent.

În unele culturi primitive, structurate pe principiul exogamiei, complexul Oedip este evitat, după Claude Levy-Strauss, prin înlocuirea tatălui de către unchiul patern, care joacă același rol educativ ca tatăl, fără să fie însă la fel de problematic investit afectiv. În alte cazuri, rolul de imagine exemplară poate fi transferat de la *imago*-ul patern la cel fratern. Un frate mai mare se va constitui în modelul masculin pe care băiatul încearcă să-l imite; o soră mai mare va fi la început un substitut matern, iar mai apoi, odată cu apropierea pubertății, un substitut al viitoarei imagini a iubitei.

În preajma pubertății, are loc o nouă evoluție. Sexualizarea libidoului determină investirea lui într-un nou *imago*, cel al femeii, al iubitei, al soției. Pentru a stabili o relație de obiect sexuală, eul tânărului trebuie să se fi eliberat de sub tutela *imago*-urilor parentale, să se fi individualizat. Orice fixație prelungită pe un *imago* devine maladivă, împiedicând maturizarea. Tânărul sau bărbatul ale cărui pulsioni rămân dirijate asupra uneia din figurile anterioare ale evoluției sale psihice nu poate dezvolta o relație afectivă normală cu o femeie. În spirit psihanalitic, diversele tipuri de fixație ar putea fi exemplificate prin următoarele personaje literare: Oedip este blocat asupra *imago*-ului matern, personajele lui Kafka (și scriitorul însuși) nu se pot căsători în mod normal din cauza prepotenței *imago*-ului patern, iar Ulrich Untel (din *Omul fără însușiri* al lui Robert Musil) este fascinat de *imago*-ul fratern, trăind o iubire faraonică, incestuoasă, cu sora sa.

În sfârșit, după ce tânărul bărbat a început o viață sexuală normală (cel mai adesea prin contractarea unei căsătorii), el își reorientează o parte din energia psihică asupra unor activități creatoare. Libidoul este reinvestit în obiecte culturale, care reprezintă substituți simbolici ai actului sexual. În viziunea din 1911 a lui Jung (contestabilă, de altfel), funcțiile civilizatoare se dezvoltă pe canavaua funcției sexuale. Spre exemplu, aratul (și agricultura în genere), înțeles ca o fecundare a gliei, este un substitut simbolic al actului sexual; producerea focului prin frecare (și tehnica în general) este un substitut al masturbării. Prometeu care fură focul pentru a aduce oamenilor meșteșugurile simbolizează după Jung sublimarea libidoului sexual în activitate culturală. Cum actele substitutive nu produc însă o satisfacție reală, nemulțumirea îl va face pe om să progreseze din descoperire în descoperire, fiind agentul civilizației umane.

Această evoluție topică progredientă a libidoului este numită de Jung sublimare. Întoarcerea libidoului spre complexe mai vechi ale evoluției este numită regresie. Amândouă conceptele sunt preluate de Jung din vocabularul lui Freud, dar, dacă primul păstrează sensul inițial, de deviere a pulsionii de la activitatea sexuală la activitatea intelectuală, generalizându-l la întreg traseul libidoului, cel de al doilea, în schimb, pune în lumină o diferență majoră între concepțiile celor doi psihologi. Freud concepe regresia ca pe un proces negativ; chiar dacă nu dă întotdeauna naștere unor fenomene psihopatologice, regresia implică o coborâre de la un nivel superior la unul inferior, de la un stadiu dezvoltat la unul revolut. În linii mari, regresia poate fi subordonată tendinței pe care Freud o numește, în ultima sa teorie asupra pulsionilor (din *Dincolo de principiul plăcerii*), pulsione de moarte, ca tendință de reîntoarcere la stadii primitive de organizare și, la limită, la anorganic.

Deși acceptă dimensiunea patogenă a regresiei involuntare, Jung insistă în schimb asupra regresiei voluntare, întreprinsă în mod deliberat, căreia îi atribuie o valoare integratoare. Regresia voită este o formă de întoarcere la sursele libidoului, de reconectare a eului alienat prin sublimări succesive la izvorul energiei psihice. *Questa* mistică, expediția

eroică pe lumea cealaltă în căutarea nemuririi, urmează, după Jung, schema unui *regressus* către *imago*-ul matern, coborâre ce permite întoarcerea la starea de embrion, regestația și renașterea eroului.

Din punct de vedere metapsihologic, diferența dintre viziunea lui Freud și cea a lui Jung este una între o viziune dualistă și una monistă. În timp ce Freud concepe aparatul psihic în termeni de perechi opuse (ultima pereche conceptuală propusă de el fiind pulsuniunea de viață / pulsuniunea de moarte), Jung imaginează instanțele psihice în termeni de complementaritate. Dacă în concepția schizomorfă a lui Freud opușii se exclud, și impunerea unuia determină diminuarea sau suprimarea celuilalt, în concepția ciclică, “hermetică”, a lui Jung, opușii se completează în crearea totalității. Cu alte cuvinte, pentru Freud evoluția, “ascensiunea”, este incompatibilă cu regresia, cu “căderea”; pentru Jung, în schimb, evoluția nu se poate desăvârși fără a include la un moment dat regresia, recuperarea originilor. Drumul spre împlinire nu numai că nu este pur ascensional, ci necesită în mod obligatoriu o descindere, o experiență a tenebrelor, deci o coborâre și o iluminare a complexelor inconștiente. Freud concepe fixația și regresia ca pe o blocare a libidoului în drumul său progredient, iar vindecarea constă în spargerea acestor bariere, în eliberarea libidoului și în continuarea evoluției. Jung, în schimb, vede în sublimarea continuă un factor de sterilizare a eului, care, pe măsură ce se inflează, se rupe tot mai mult de sursele energiei psihice și se mortifică. Pentru a realiza individuația și a atinge totalitatea psihică, individul trebuie să refacă echilibrul energetic dintre conștiință și inconștient, să-și conștientizeze complexele arhetipale, dar nu pentru a le reduce, ci pentru a le integra și a le folosi drept surse de energie.

Această revalorizare a vectorilor evolutivi și involutivi se corelează unei alte mari răsturnări provocate de Jung în conceperea inconștientului. Dacă pentru Freud sinele (*id* din al doilea sistem topic) reprezintă palierul inferior al psihicului, căruia îi este supraordonat eul și supraeul, pentru Jung sinele este centrul întregului aparat psihic. Așa cum eul este centrul conștiinței, sinele este centrul totalității formate de conștiință și inconștient. Eul care se

deplasează pe axa eu-sine nu involvează, ci se reintegrează în structura superioară care îl înglobează. Prin *coniunctio* cu celelalte complexe inconștiente (*anima*, umbra, bătrânul înțelept), eul se recentrează în sine, iar ființa umană dobândește acea plenitudine pe care religia, mitologia, tehnicile mistice și extatice o descriu ca o apoteoză, o atingere a atotpotenței și imortalității.

Ceea ce nu înseamnă că regresia nu implică dificultăți și primejdii. Reactivarea unor complexe depășite riscă întotdeauna să fixeze în mod maladiv libidoul asupra acestora. De aceea, reinvestirea vechilor obiecte psihice stă sub semnul unor cenzuri, care modifică în negativ tonalitatea lor afectivă, împiedicând regresia. Spre exemplu, dacă relația pruncului cu mama nu este privită de Jung, spre deosebire de Freud, în termeni sexuali, în schimb relația regresivă a adultului cu *imago*-ul matern este una incestuoasă, deoarece începând cu pubertatea pulsunile acestuia s-au sexualizat. De aceea, interdicția incestului și complexul castrării acționează ca un filtru negativ asupra *imago*-ului matern. Privit prin prisma unei expediții regresive, chipul *mamei protectoare* ia înfățișarea unei *mame teribile*.

Pe această schemă regresivă, pe care Jung o regăsește în toate miturile în care eroul întreprinde o *catabasis eis antron*, voi analiza legenda lui Oedip. Pentru aceasta, voi începe prin a trece în revistă mitele din care este concatenat destinul regelui teban, supunându-le la ceea ce Jung numește o amplificare.

Amplificare mitanalitică

Profeția paricidului. Oracolul delfic îl previne pe Laios că, dacă Iocasta îi va naște un fiu, acesta va fi ucigașul tatălui său. Înlocuirea prin forță a unui suveran de către urmașul său este o temă cu o mare recurență în mitologia greacă. Precedentul exemplar este oferit chiar de către zei, *Teogonia* lui Hesiod înfățișând o succesiune de uzurpări prin care zeii pantocratori

preiau pe rând autoritatea regală de la părinții lor. La baza acestei teme stă un ritual de transmitere violentă a puterii, cu originea în religia populațiilor din substratul preindoeuropean. Credințele neolitice aveau în centru o mare zeiță mamă, sursă a tuturor vieților, a cărei fecunditate era asigurată de un zeu satelit, fiu și amant. Regele preot este un substitut al acestui zeu, el asigurând bogăția și fertilitatea magică a întregului regat. De aceea, în momentul în care îmbătrânește și vigoarea sa intră în declin, el trebuie înlocuit rapid cu un rege tânăr, ales pe seama vitejiei și a virilității sale.

În lumea homerică și clasică, deși se cultivă ideea de pietate filială, reminiscențe ale vechii credințe din substratul egeean sunt de regăsit în condiția absolut derizorie a regilor aflați la bătrânețe. Aceștia nu mai au nici o autoritate, fiind total dependenți de sprijinul și bunăvoința fiilor care le-au luat locul la tron. Conflictul pentru putere dintre generații, pe care oracolul delfic îl detectează în destinul labdacizilor, este potențat deci de ideea că, la un moment dat, înlăturarea suveranului bătrân de către unul tânăr devine urgentă pentru prezervarea eficienței virile a regalității.

Expunerea copilului. În ciuda avertismentului, Laios concepe un copil, fie din neglijența sa, fie, într-o variantă, printr-un șiretlic al Iocastei, pe care soțul ei nu o prevenise asupra profeției apolinice. Speriat, el hotărăște să expună copilul, lăsându-l pradă animalelor sălbatice pe muntele Citherion, sau, într-o variantă, închizându-l într-o arcă aruncată în voia valurilor. În lumea greacă, riturile de expunere sunt bine puse în contrast față de riturile de adopțiune. Părintele care hotărăște să recunoască copilul îl ia, imediat la naștere, din brațele moașei sau ale doicii și îl așază pe vatra casei. Vatra, simbol al zeiței Hestia, este un *omphalos*, iar dedicarea copilului semnifică integrarea lui în cosmosul familial, punerea lui sub protecția divinităților ce ocrotesc stirpea și cetatea. Copilul pe care tatăl se decide însă să nu-l recunoască este expus într-o pădure, pe un munte sălbatic, la o răscruce de drumuri, pe ape, spații ce simbolizează cel mai adesea Hadesul. În felul acesta, el este scos de sub tutela zeilor familiei și lăsat pradă divinităților malefice și fatale chtoniene sau acvatic. Prin gestul

lui Laios, destinul lui Oedip este pus pe o traiectorie ex-centrică, menită să-l îndepărteze pe viitorul paricid de centrul sacru al cetății și al stirpei regale.

Copilul bănuț a fi purtătorul unor forțe malefice nu este ucis direct, pentru a se evita impurificarea, ci este expus unor condiții care fac supraviețuirea improbabilă. El este în felul acesta supus unei ordalii, unei judecăți divine, în care oamenii îi lasă pe zeii să hotărască soarta celui respins. Dacă el trece cu bine proba și scapă ca prin miracol înseamnă că este un ales al zeilor, merit unui destin de excepție. Numeroși eroi mitici și legendari, precum Pelias, Amfion, Egist, Moise, Romulus, sau Cirus, au supraviețuit expunerii pe munte sau pe ape. Sacrul este o forță ambivalentă, în egală măsură benefică sau distrugătoare; dacă scapă cu bine din încercare, copilul se transformă dintr-un paria al societății într-un erou civilizator, ca și cum forța care îl însoțește și-ar schimba semnul.

Acest dublu sens afectează și ordalia, înțelegând ca un recurs la justiția supremă; dacă zeii îl proclamă nevinovat pe acuzat, înseamnă că vinovat este acuzatorul. Oedip nu își ucide așadar tatăl în virtutea propriilor sale resentimente, ci acționează ca un instrument în mâinile zeilor, care îl folosesc pentru a-l pedepsi pe cel desemnat ca vinovat prin logica ordaliei. Avem de a face cu proiecția responsabilității faptelor individuale asupra instanțelor divine: Oedip nu este un copil ce se răzbună împotriva tatălui persecutor, ci un executor involuntar al justiției divine. Această concepție arhaică premerge și deculpabilizează concepția modernă, de natură psihologic-morală, conform căreia gestul infanticid al tatălui este cauza dorinței paricide a fiului.

Laios nu se mulțumește să-l abandoneze pe Oedip într-un loc pustiu, ci, în plus, îi leagă picioarele, sau, într-o variantă a legendei, i le străpunge cu un piron, ceea ce ar explica, într-o etimologie populară, numele de Oedip ("picioare umflate"). Marie Delcourt arată că este posibil ca, în legenda originală, Oedip să fi avut picioarele diforme din naștere și că tocmai această diformitate să fi fost cauza expunerii sale. În lumea arhaică, copiii cu malformații

congenitale erau considerați malefici, fiind înlăturați din comunitate, credință ce se păstra, spre exemplu, în comportamentul spartanilor față de nou-născuții schilozi.

Diformitatea este însă și ea ambivalentă. Omul diform este temut în baza a-normalității sale, a diferenței față de media umană; cu alte cuvinte, el este *însemnat*, el a fost *ales* dintre semeni și merit unui destin extraordinar. Dacă supraviețuirea la expunere anunță o apoteoză eroică, însemnul anunță o vocație spirituală, cel mai adesea magică. Oedip, eroul care învinge Sfinxul nu prin luptă, ci prin înțelepciune (folosind probabil o formulă apotropaică), are același betesug cu Hefaistos, zeu civilizator și magician, care șchioapătă în urma unei ordalii părintești (aruncarea din Olimp). Dacă la un nivel alegoric putem spune că Laios îi leagă picioarele lui Oedip pentru a-i *împiedica* destinul, la un nivel simbolic picioarele schilodite sunt chiar însemnul sorții sub care se desfășoară destinul lui Oedip.

Consultarea oracolului delfic și fuga lui Oedip din Corint. Copilul abandonat este găsit, sau predat direct, unui păstor de la curtea lui Polib, regele Corintului. În varianta expunerii pe apă, copilul este găsit de Peribea, regina din Corint, care, neavând copii, se preface că îi dă naștere *ad hoc*. Pruncul este adoptat de regii sterpi și crescut de aceștia ca propriul lor copil și urmaș la tron.

Este interesant că, în ciuda intrigii sale specifice, destinul lui Oedip se înscrie într-un *pattern* narativ comun majorității miturilor grecești. În baza unui scenariu inițiativ, tânărul erou este cel mai adesea crescut și educat nu la casa părintească, ci la curtea unui alt rege. De asemenea, la maturitate eroul nu moștenește tronul patern, ci pornește într-o expediție în urma căreia este încoronat rege al unei alte cetăți și se căsătorește cu fiica regelui local, uneori după înlăturarea violentă a acestuia. Se pare că mitologia greacă face ecou legendelor de succesiune matrilineară la tron din epoca neolitică. În sistemul matrilinear, regina este ereditară și regele este electiv, ceea ce înseamnă că eroul dobândește coroana nu prin moștenire pe linie paternă, ci printr-o probă în care cucerește mâna reginei ce reprezintă cetatea.

Ajuns la vârsta maturității, Oedip pleacă să consulte oracolul delfic pentru a afla dacă sunt sau nu adevărate spusele pe care i le aruncase în față un corintean, cum că nu ar fi fiul natural al regelui Polib. Pythia îl alungă însă din templu, speriată de *impuritatea* viitorului ucigaș de tată. Îngrijorat de profeția paricidului, Oedip decide să nu se mai întoarcă în Corint, pentru a nu da prilej sorții de a-l confrunța cu tatăl său. Prin chiar încercarea de a-și evita destinul, Oedip devine instrumentul acestui destin, iar oracolul, deși spune adevărul, nu pare să-l ilumineze pe Oedip cu adevărat, ci să-l împingă chiar el pe drumul spre paricid. Există așadar o problemă de comunicare între oracol și omul de rând. Atât preoteasa lui Apollo cât și Tiresias (care pare să fie, ca și pythia, un nume generic pentru o clasă de profeți) vorbesc acoperit, pe ocolite. Apollo însuși, zeul oracolelor, este supranumit Loxias, piezișul. Spectatorul prevenit, în schimb, care se împărtășește din viziunea poetului inspirat de muze, înțelege de la bun început spusele clarvizionarilor. Ceea ce înseamnă că oracolul nu este ininteligibil, ci este de neînțeles doar pentru cei care nu se împărtășesc din înțelepciunea profetică. Oamenii de rând nu sunt capabili să descifreze profeția deoarece trăiesc într-un alt regim cognitiv, inferior celui divin, fiind pradă iluziilor și falselor reprezentări. Oedip nu pătrunde spusele pythiei, și nici pe cele ale lui Tiresias, deoarece trăiește în convingerea eronată că este fiul regelui din Corint.

Impactul cu oracolul delfic provoacă o răsturnare în existența protagonistului, constituind un veritabil punct de inflexiune a destinului său. Expunerea de către Laios îl plasase pe o traiectorie ex-centrică, ce îl trimitea într-o direcție divergentă față de propria familie; consultarea pythiei îl întoarce din drum și îl redirijează înapoi spre Theba, spre centru. Celebra emblemă delfică “Γνῶτι σαυτόν”, “Cunoaște-te pe tine însuși!” reorientează atenția lui Oedip dinspre lucrurile din afară, înșelătoare și vane, spre cele dinăuntru, tragice, dar adevărate. Întoarcerea spre cetatea natală va fi o revenire în sine, implicând dizolvarea falsului și revelarea adevărului, oricât de dureros va fi acesta.

Paricidul. Decis să nu revină în Corint, Oedip pornește spre Theba. Dar, chiar la răscrucea celor trei drumuri, se întâlnește cu tatăl său care, într-un car regal, însoțit de vizitiu, sau chiar de o mică suită, se îndreaptă și el spre Delfi, pentru a afla remediu la ravagiile făcute de Sfinx. Cum niciunul nu vrea să se dea la o parte din drum, între cei doi are loc o altercație violentă, în care Laios este ucis, fără ca Oedip să știe că este vorba de tatăl său.

Mitografii s-au străduit, fără succes, să localizeze geografic această strâmtoare ce nu permite trecerea simultană a două persoane. Se pare însă că motivul trecătorii este o invenție târzie, menită să explice o situație a cărei semnificație originală s-a pierdut: cei doi nu se întâlnesc întâmplător, ci se înfruntă pe viață și pe moarte în cadrul aceluiași rit neolitic de transmisiune violentă a puterii. Succesiunea regală în sistemul matrilinear preindoeuropean se desfășura pe baza unei înfruntări între deținătorul puterii și pretendent, ritual descris de James George Frazer în cazul templului Dianei de la Nemi. Mai multe mituri grecești păstrează amintirea unei competiții între socru și viitorul ginere, în care învinsul este doborât din carul de luptă și sfârtecat de cai. Deși gândirea clasică greacă îi atribuie lui Oedip cu totul alte motivații psihologice decât cele ale pretendentului la tron, întâlnirea cu tatăl său urmează schema arhaică de preluare sângeroasă a regalității.

Dincolo de această semnificație simbolică, arheologia oferă și o explicație mai banală pentru înfruntarea dintre tată și fiu. În Grecia clasică, marile cetăți erau legate prin drumuri bine întreținute (chiar și în vreme de război), în care erau amenajate două șanțuri speciale pentru roți. Carele din această epocă aveau distanța între roți standardizată, la fel cu trenurile din ziua de azi, adaptate să meargă numai pe un anumit fel de șine. Atunci când două căruțe se întâlneau pe același traseu, unul din căruțași trebuia să-și ridice vehicolul din șanțuri pentru a-i face loc celuilalt să treacă. Nu este obligatoriu așadar ca Laios și Oedip să se fi întâlnit într-o strâmtoare geografică, fiindcă oricum unul dintre ei tot ar fi fost nevoit să-i cedeze celuilalt trecerea. În orice caz, pentru publicul lui Sofocle nu era nici o problemă să înțeleagă subtextul confruntării de orgolii dintre cei doi conducători de calești.

Uciderea Sfînxului. Ajuns în fața Thebei, Oedip întâlnește Sfînxul, monstru care îi devoră pe toți cei care nu știu să răspundă corect enigmelor sale. Sfînxul fusese chemat din Etiopia de către Hera, apărătoare ca întotdeauna a moralei familiale, pentru a pedepsi cetatea impurificată prin răpirea de către Laios a copilului Crisip. Răspunzând corect (“Omul!”) la întrebarea “oblică” a Sfînxului (“Ce făptură umblă dimineața în patru picioare, la prînz în două picioare și seara în trei picioare?” sau, în altă variantă, “Ce făptură este mai presus decât destinul?”), Oedip provoacă sinuciderea iasmei, salvând cetatea.

Ghicitoarea este o probă inițiatrică, ce face parte din ritualul neolitic prin care pretendentul la tron se căsătorește cu regina și preia puterea regală. Sfînxul este un fel de gardian al secretului cetății, pe care eroul trebuie să-l învingă pentru a avea acces la camera sacră, la alcovul sacramental. Sfînxul este din aceeași stirpe cu Cerberul (este fiica lui Tifon cu Echidna, sau a lui Ortro cu Himera), păzind o taină destinată numai inițiaților, așa cum sfîncșii egipteni păzesc lăcașurile interzise, piramidele și mumiile faraonilor. Descifrând enigma, ce îi fusese încredințată Sfînxului de către muze, Oedip sparge în fapt bariera spre cunoașterea secretă, spre tainele divine, semn că în această reîntoarcere spre sine el accede treptat la clarviziunea profetică (ceea ce va afla la finalul aventurii sale este că “omul” din răspunsul către Sfînx nu este ființa umană în general, ci el, Oedip însuși).

Sfînxul are bust și cap de femeie, trup și labe de leu, aripi de vultur și coadă de șarpe. Dacă sfînxul egiptean, mascul, îl reprezintă pe faraon și, prin acesta, pe zeul solar, sfînxul grec, femelă, pare să reprezinte o divinitate feminină lunară, luna înaripată thebană. Este o divinitate prehelenică, de tipologie orientală. Anatomia ei compozită amintește de monștrii orientali (cum va fi Aion mithraic) ce simbolizează, prin însumarea unor animale ce reprezintă fiecare câte un semn zodiacal, anul ca totalitate, eonul și calendarul său. Robert Graves este de părere că leul reprezintă partea crescătoare a anului, iar șarpele partea descreșcătoare.

Prin componenta ofidiană, sfinxul intră în categoria dragonilor sau a șerpilor uriași ce făceau parte din cultul Marii zeițe din religia minoică. Înfrângând Sfinxul, Oedip îndeplinește același sacrificiu întemeietor ca Zeus învingându-l pe Tifon, Apolo ucigându-l pe Python sau Cadmos omorând dragonul, gest simbolizând înlocuirea cultelor prehelenice cu cele ale invadatorilor indoeuropeni.

Incestul. În urma victoriei asupra Sfinxului, Oedip este ales rege în Theba, în locul lui Laios dispărut, și o primește de soție pe văduva acestuia. În felul acesta, periplul protagonistului se încheie cu revenirea în punctul central de unde îl alungase tatăl său: Oedip se întoarce în cetatea natală, în palatul familial, în alcovul nașterii sale și, într-un fel, chiar în pântecul matern.

Modul în care are loc accesul la tron (con competiția cu regele bătrân, proba uciderii unui monstru, căsătoria cu regina și înscăunarea ca rege) confirmă schema succesiunii de tip matrilinear, în care puterea este deținută și transmisă regelui electiv de către regină. În scenariul acesta prehelenic, regina este preoteasa și reprezentanta Marii zeițe, iar regele îl substituie pe zeul cel tânăr, fiu și amant al zeiței mamă. Hierogamia incestuoasă care asigură fecunditatea naturii este un invariant al mitologiei grecești (Geea și Uranos, Cybele și Attis, Persefona – sau Demeter – și Dionysos Iacchos etc.). Misterele eleusine, spre exemplu, perpetuează în nunta mistică dintre regină și marele arhonte ideea de conjuncție sacră între mama natură și eroul întrupând vigoarea fecundantă.

Cum toți oamenii sunt fiii Marii zeițe, și cum descendența paternă nu joacă nici un rol în succesiunea de tip Nemi, înseamnă că ritualul regal preindoeuropoean nu presupune paricidul și incestul decât într-un sens simbolic: regina luată în căsătorie nu este mama învingătorului decât în măsura în care o reprezintă pe Marea zeiță, iar regele învins nu este tatăl adevărat al învingătorului, ci doar precedentul soț al reginei cucerite.

Lucrurile se schimbă însă atunci când triburile indoeuropene introduc sistemul patrilinear, în care fiul îi urmează tatălui la tron. Privite prin prisma riturilor de succesiune

paternă, înlăturarea regelui-preot devine într-adevăr un paricid, fiindcă urmașul este fiul de sânge al regelui învins, iar căsătoria cu regina-preoteasa se transformă într-un incest real, fiind vorba de însăși mama învingătorului. Să fie mitul oedipian efectul conjugării a două practici sociale diferite, ritul prehelenic de succesiune matrilineală fiind interpretat și răstălmăcit de Grecia indoeuropeană prin propriul ei sistem patrilineal?

Miasma. În viziunea morală a Greciei clasice, Oedip este vinovat de uciderea tatălui, crimă ce impurifică întreaga cetate. Ciuma ce se abate asupra Thebei este o formă de manifestare a miasmei, forță malefică infernală ce pustiește ținutul impur, secătuind apele, distrugând holdele, decimând animalele și provocând sterilitatea femeilor. Miasma personifică mânia unui mort care nu a fost răzbunat sau căruia nu i s-au adus riturile funerare cuvenite, rituri menite nu numai să-l îmbuneze, ci și să rupă contactul periculos dintre lumea viilor și cea a morților. De obicei, cetatea bântuită de miasmă trimitea o delegație la Delfi, pentru a afla cine este mortul care a provocat-o și ce trebuie făcut pentru a liniști mânia acestuia. Cel mai adesea, pythia recomanda pedepsirea ucigașului (dacă mai putea fi identificat) și deschiderea unui cult postmortem eroului respective, oracolul delfic fiind instituția religioasă care a impus practic cultul eroilor din Grecia pre-clasică.

Pentru a salva Theba de miasma provocată de moartea lui Laios, personajele cu facultăți mantice, pythia și mai apoi Tiresias, intervin din nou în destinul lui Oedip, îndemnându-l să-l găsească pe ucigașul necunoscut și indicându-l pe acesta în Oedip însuși. Regele nu înțelege în continuare sensul oblic al profețiilor, semn că între înțelepciunea divină și înțelegerea sa umană se menține aceeași ruptură de nivel. Dar ancheta pornită de Oedip are menirea de a acoperi tocmai această distanță cognitivă: un Oedip conștient, care (crede că) *nu* a comis paricidul, îl urmărește pe un Oedip care a comis crima în mod inconștient. Descoperirea de către protagonist a identității dintre eul său inconștient ucigaș și personalitatea sa conștientă este considerată de către Aristotel punctul culminant al tragediei. Prin *anagnoresis* (recunoaștere) eroul conferă prăbușirii sale tragismul conștiinței acestei prăbușiri. Oedip iese

din iluzia în care trăise până atunci și își înțelege destinul așa cum îi fusese acesta ursit de către Moire și cum i-l prezisese Phytia. A-și asuma destinul înseamnă pentru el a-și lumina zonele de umbră din acest destin, adumbrite de o falsă cunoaștere.

Orbirea. Pedepsa pe care și-o aplică Oedip este un indiciu pentru vinovăția pe care eroul și-o atribuie și o asumă cu adevărat. Deși el este cel care a comis atât paricidul cât și incestul, Oedip nu se recunoaște totuși vinovat de aceste crime a căror responsabilitate nu îi revine decât în calitate de instrument. Știm că justiția arhaică funcționa după legea talionului: ochi pentru ochi și dinte pentru dinte. Crima se pedepsește prin uciderea vinovatului sau, în cel mai bun caz, prin alungarea acestuia din cetate. Or, vedem că Oedip, cu toate că în momentul inițial de iluminare tragică este bântuit de gândul exilului, se va simți totuși lezat de faptul că este alungat din cetate și, în consecință, va arunca blestemul părintesc asupra fiilor și a cetății care l-au nedreptățit. Aceasta înseamnă că el nu se consideră cu adevărat vinovat de paricid.

În mod asemănător, scoaterea ochilor nu pedepsește nici ea crima de incest, fiindcă în logica talionului incestul ar presupune mai degrabă o castrare (până în secolul trecut, violul mai era pedepsit la noi cu “tăierea scârbavnicului mădulariu”). S-ar putea invoca interpretarea freudiană după care orbirea este o castrare simbolică; verticalitatea asigurată de privire și lumină se corelează cu virilitatea, în timp ce orizontalitatea oarbă ține de feminitate. Dar grecii nu aveau inhibiții verbale, care să determine o deplasare simbolică de la falus la ochi. Ei vorbeau liber despre castrarea lui Uranos de către Cronos, sau de automutilarea lui Attis.

Înseamnă că organul considerat vinovat de către Oedip sunt ochii înșiși și că vina pe care și-o recunoaște eroul nu este nici paricidul și nici incestul, ci *ignoranța* în care el s-a aflat, iluzia care a făcut posibile aceste tragice fapte. În ochi el pedepsește organul creator de false reprezentări, ce l-a menținut într-o lume a aparențelor, ținându-l departe de cunoașterea adevărului sortit de Moire. În definitive, ochii sunt vinovați de înălțarea oarbă a eroului, ei au fost instrumentul hybrisului său.

Dar scoaterea ochilor coincide cu momentul în care Oedip accede la clarviziunea interioară. Deprivarea senzorială, ruperea canalelor de comunicare cu lumea fenomenală sunt, în toate tehnicile ascetice, mijloace de a dobândi o privire secundă. După *anagnoresis*, Oedip vede lumea așa cum este ea făcută de zei, vede destinul așa cum a fost el scris de Moire, vede cu ochii profetului și nu cu cei ai omului de rând. Cu alte cuvinte, el atinge conștiința profetică a pythiei sau a lui Tiresias, de acum conținutul oracolelor devenindu-i limpede. Îndreptarea (înțelegerea) sensului “oblic” al oracolului indică transcenderea de către protagonist a condiției umane, iar scoaterea ochilor nu face decât să confirme această modificare de statut. Oedip renunță la vederea fizică, fenomenală, și cucerește vederea interioară, numenală, devenind orb pe dinafară și clarvăzător pe dinăuntru, asemeni lui Tiresias, profetul inspirat de Apollo, sau lui Homer, aedul inspirat de muze.

Apoteoza. După recunoașterea tragică, Oedip decade din condiția sa, fiind silit să abandoneze tronul și să rătăcească din cetate în cetate, însoțit doar de Antigona, sora și fiica sa. S-ar putea însă ca acest final să fie determinat de simțul etic, de nevoia de ispășire și de compensație morală specifice Greciei clasice. În epopeile homerice, unde eroul nu este judecat prin prisma canoanelor etice, ci prin aceea a nemăsurii (chiar a monstruoșității nemotivate a) faptelor sale, Oedip rămâne în continuare rege al Thebei și sfârșește glorios într-un război.

În ciuda schimbării valorilor morale, autorii tragici nu au putut ignora aura de erou ce-l înconjoară pe Oedip (în ciuda sau poate tocmai din cauza acumulării de fapte teribile), astfel încât, deși eroul își duce bătrânețea în decădere, moartea sa este apoteotică. Glorificarea finală a labdacidului este clar sugerată de instrumentarea dispariției sale cu motive simbolice și rituri din cultul eroilor.

Astfel, dacă într-o variantă a legendei Oedip rătăcește prin lume urmărit de Erinii, demoni chthonieni ce pedepsesc crimele împotriva părinților, și moare torturat de acestea, la Sofocle el poposește la Colonos, în dumbrava Eumenidelor. *Orestia* lui Eschil descrisese deja

felul în care Eriniile, duhuri răzbunătoare și malefice, ce îl urmăresc pe Oreste pentru uciderea mamei sale, se pot transforma în duhuri benefice și protectoare, prin mijlocirea Atenei și a lui Apollo.

Metamorfoza Eriniilor sugerează sublimarea pulsuniilor autodistructive (iasmele personifică remușcările, tortura interioară provocată de vinovăție) în pulsuni creatoare, deci rezolvarea vinei tragice. Oedip care ajunge la Colonos este un Oedip purificat, disculpat de crimele sale, a cărui daimonie eroică a ieșit de sub semnul dezastrului. Astfel încât el poate deveni un protector al cetății care îl adăpostește. Protagonistul este conștient că, după moarte, va deține puterile unui erou tutelar, ale unui daimon chthonian. În mod simetric, dacă blestemele sale vor duce la distrugerea Thebei (în cele două războaie, al “celor șapte” și al epigonilor), bunăvoința sa în schimb va proteja Atena unde îl primise Tezeu. Din această cauză, cetățile grecești evitau pe cât posibil mânia eroilor necunoscuți și erau interesate în “racolarea” cât mai multor eroi protectori. Colonos însuși, sătucul de lângă Atena unde se născuse Sofocle, și pe care dramaturgul îl înobilează plasând aici mormântul lui Oedip, poartă numele unui alt erou tutelar, căruia labdacidul vine să i se adauge.

Sfârșitul lui Oedip este sugestiv pentru eroizarea personajului. Într-o explozie de fulgere olimpiene, regele nu moare în sens fizic, ci dispare într-o prăpastie căscată în pământ, asemeni altor personaje eroizate, Amfiaraos sau Trofonios. Vocea invizibilă care îi cere să se grăbească, probabil a lui Hermes psihopomp, indică și ea că avem de-a face cu ceea ce Erwin Rohde numește o răpire miraculoasă. Eroii precum Sarpedon sau Menelau nu mor prin plecarea sufletului (*psyche*) din trup, ci sunt răpiți *în trup* de către un zeu care îi duce într-un ținut luminos și îmbelșugat, diferit de Hadesul subteran destinat umbrelor.

La fel cu Amfiaraos, Oedip este un erou cu însușiri profetice apoteozat. Trăsăturilor eroice păstrate de legendă (uciderea unui monstru, guvernarea unei cetăți, fapte “nemăsurate” care trezesc spaima, moartea glorioasă în luptă, însăși faima care îi perpetuează numele – criteriu pentru Homer al supraviețurii eroice “prin cântecul aezilor”), Sofocle le adaugă

dimensiunea profetică, însușirile clarvizionare (victoria prin inteligență asupra Sfinxului, admirabila voință de autocunoaștere). În consens cu spiritul epocii, autorul tragic motivează apoteoza lui Oedip nu prin faptele de arme, ci prin faptele “de minte”, cunoașterea de sine devenind în mistica orfico-pitagoreică și, mai apoi, platoniciană, o *anamnesis*, o redobândire a conștiinței și a condiției divine pierdute.

Interpretare psihocritică

Destinul lui Oedip urmează o dublă mișcare, de progresie și de regresie, înțelegând acești termeni în sens topic, și nu în sens moral. Vatra părintească, concepută ca un *omphalos*, simbolizează centrul psihic, sinele originar, prenatal, de care eroul se îndepărtează vertiginos. Expunerea copilului de către Laios are semnificația unei rupturi violente a eului de sursele sale libidinale și sfâșierea comuniunii empatetice cu lumea. Copilul încetează să se mai împărtășească din totalitatea magică, iese din sfera de energie a sinelui originar, care conferă sentimentul de atotputență și imortalitate, și pătrunde într-o lume a alterității.

Simbolic vorbind, Oedip expus părăsește spațiul nuclear și omogen al Hestiei, zeița familiei, și se regăsește în spațiul periferic și neizotrop al lui Hermes, zeul călătoriilor și al intermediarilor. Muntele sălbatic, răscrucea de drumuri, marea deschisă în toate direcțiile, sunt spații ale nonidentității, unde eul se diferențiază de sine, se des-compune din întreg și face întâlniri cu ceilalți, cu alter-egouri. Singurătatea îl face vulnerabil; nemaifiind în contact direct cu sursa energiei psihice, el resimte transformările provocate de timp, evoluează, îmbătrânește, este supus morții. Expus pe pământul gol sau într-o arcă pe valuri, el este în contact periculos cu lumea morților și a forțelor subterane. Câtă vreme se afla în marea comuniune, poporul duhurilor nu avea de ce să-i provoace teamă; ele devin angoasante abia când eul le resimte ca alterități ce îl pot supune, ce îi pot devia evoluția. Cu alte cuvinte,

expunerea lui Oedip este un corelativ exterior al desfacerii sinelui original al protagonistului în complexe autonome, al rupturii eului din masa inconștientului. Primul segment al destinului eroului urmărește ceea ce, în schema freudiană adaptată de Jung, reprezintă traseul progredient al sublimării.

Întâlnirea cu oracolul delfic îl face pe Oedip să conștientizeze ruptura interioară dintre eu și sine. Profețiile învăluite ale pythiei îi relevă faptul că există două ordini ale realității: lumea ca reprezentare a eului și lumea ca structură esențială, ca manifestare a sacrului. Prima viziune, cea umană, este subordonată principiului realității și construiește lumea în cadrul logico-pragmatic al rațiunii, al conștiinței diurne. Or, în măsura în care conștiința are pretenția de a explica totalitatea psihică, ignorând sau refulând componentele inconștiente, ea suferă o inflație malignă. Ea se iluzionează singură, inventând explicații false, creând reprezentări iluzorii, generând cu alte cuvinte lumea fenomenală.

Cea de-a doua viziune, cea divină, surclasează viziunea conștientă, integrând-o într-o totalitate superioară, cea a sinelui. Modalitățile cognitive ale sinelui sunt suprarăționale, piezișe și ilogice, simbolice și camuflate, dar pline de substanță. Oedip, omul rațional mediu, nu înțelege profețiile transconștiente pe care le emite pythia în hieromania ei extatică, sau Tiresias în înțelepciunea lui enstatică. În inspirația lor divină, cei doi dezvăluie sensul esențial al lucrurilor, lumea numenală, în care omul este înșurubat prin sinele său. Ei joacă rolul bătrânului înțelept, arhetip (voce interioară) care îi dezvăluie eroului sensul adânc al existenței sale.

Din perspectiva eului, Oedip are o anumită imagine, curată dar falsă, despre el însuși (este fiul lui Polib și Meropa, este născut în Corint etc.); din perspectiva sinelui, al căror purtători de cuvânt sunt preteasa posedată și profetul clarvizionar, el primește o altă imagine, impură dar adevărată (fiu al lui Laios și al Iocastei, deci paricid și incestuos). Este ca și cum în el coabitează două persoane, una conștientă și bine intenționată, și alta inconștientă și distructivă, între care a avut loc un clivaj. Cele două instanțe, cele două arhetipuri coactive în

Oedip, sunt eul și umbra, personalitatea conștientă și complementul ei refutat. Oracolul delfic îl previne indirect pe Oedip că are un dublu negativ, că el este altcineva, care săvârșește fără voia sa lucruri abominabile.

Dacă expunerea de către Laios este cauza sciziunii brutale din Oedip și a potențării malefice a umbrei personajului, consultarea oracolului va avea drept efect refacerea legăturii dintre eu și umbra clivată. ”*Gnoti sauton*”, abandonează cunoașterea lucrurilor din afara ta și apleacă-te asupra ta însuși, cere deviza delfică. Plecând în căutarea originii sale, Oedip încetează să-și investească atenția în obiecte exterioare și începe să-și ilumineze *imago*-urile interioare. Delfi este punctul de inflexiune unde atitudinea extrovertită a eroului se transformă într-o atitudine introvertită. De aici începe cel de-al doilea segment al destinului său, cel al revenirii spre Theba, ce poate fi citit ca un traseu interior, ca un *regressus ad uterum* în vederea autodescoveririi, a refacerii unității sinelui și a regenerării.

Pe schema topică freudiană adoptată de Jung, destinul lui Oedip își oprește drumul ascendent (sublimare) în momentul în care, ajuns la maturitate, eroul ar trebui să contracteze o relație sexuală cu o femeie, deci o căsătorie. Protagonistului nu-i este însă menită o soartă obișnuită, el va trebui să străbată drumul invers (regresie) spre Theba, trecând printr-o serie de probe inițiatice. Primul obstacol apare la răscrucea de drumuri dintre Delfi, Corint și Theba, răscruce pe care, în spiritul ideii de regresie la mamă, Driek van der Sterren o interpretează ca o imagine a trupului și sexului feminin.

Aici, într-o postură impresionantă, purtat de caleașca regală, Laios iese în fața lui Oedip, ca și cum el ar păzi calea ce duce spre alcovul regal. Tatăl este amenințător și agresiv, gata să-l zdrobească pe Oedip dacă acesta nu i se supune. Citind neuropsihologic situația spațială a întâlnirii celor doi, s-ar putea spune că eul pornit în regresie (Oedip) a ajuns într-un releu neuronal, într-o sinapsă (răscrucea), unde o cenzură, o inhibiție (tatăl), împiedică intrarea pe un anumit traseu (drumul spre Theba). Figura lui Laios are o încărcătură fantasmatică; afectiv, Oedip nu se confruntă cu o persoană reală, ci cu o imagine interioară, a

cărei energie barează întoarcerea pe un traseu psihic străbătut până acum doar în sens progredient.

După cum spuneam în prolegomenele teoretice, spre deosebire de Freud, Jung consideră că libidoul se sexualizează abia la pubertate. Relația copilului cu mama nu este o relație incestuoasă; relația unui adult cu *imago*-ul matern este în schimb incestuoasă, deoarece libidoul care reinvestește acest *imago* este sexualizat. Din cauza aceasta, regresia este interzisă de o serie de prohibiții, care modifică lumina afectivă în care eroul vede figurile din etapele psihologice anterioare. Privite prin acest filtru anamorfotic, *imago*-urile care, străbătute progredient, erau valorizate pozitiv, acum, străbătute regredient, capătă un aspect terifiant. Chipul unui tată bun, ocrotitor, se metamorfozează în chipul unui tată distrugător, care personifică interdicția regresiei în general, și a incestului presupus de aceasta, în particular.

Complexul castrării se reactivează și transformă *imago*-ul patern în cel al unui Cerber. Pentru a pătrunde în lumea cealaltă, simbolizând inconștientul, eroii trebuie mai întotdeauna să înfrunte monștri infernali, zmei, uriași, căpcăuni, sau chiar mânia unui zeu al adâncurilor, precum Hades sau Poseidon (în cazul lui Ulise). Dacă sucombă, ei rămân prizonieri în bezne, sunt cuprinși de paralizie, sunt făcuți sclavi ai zmeilor, sau sunt uciși de aceștia, ori sunt mâncați de căpcăuni. Eșecul se traduce printr-un *stupor* (cum se întâmplă cu Tezeu și Pirithous ținuiți pe o stâncă în Hades), care indică pierderea controlului în expediția regresivă, căderea eului în zona de fascinație meduzeică a unui complex autonom, care îl “înghite”. Ca să-și poată continua catabaza, eroul trebuie să-și înfrângă teroarea și să exorcizeze figura monstruoasă. Înfruntându-și și ucigându-și tatăl, Oedip sparge, la nivel simbolic, o cenzură psihică, disipându-i puterea paralizantă.

La intrarea în Theba, Oedip se confruntă cu o altă figură monstruoasă, cu rol de gardian al secretelor ascunse: Sfinxul cu chip de femeie, corp de leu și coadă de șarpe. În divinitățile feminine infernale, cum ar fi Hecate, Persefona sau Isis, în șerpii, balaurii și dragonii

chthonieni sau acvatici, Jung vede niște personificări ale *imago*-ului matern. Aspectul lor terifiant se datorează interdicției incestului și a regresiei în general, care colorează în negativ chipul mamei, pentru a-l face inaccesibil. Sfinxul este o *mamă teribilă* din cauza anxietății pe care o provoacă reinvestirea regredientă a *imago*-ului matern. “Iată cauza primă a atributelor teriomorfe ale divinității, scrie Jung. Cum, în anumite condiții, Libidoul refulat se manifestă sub forma angoasei, aceste animale au, în majoritatea cazurilor, o natură înspăimântătoare. În starea conștientă, suntem legați de mama noastră printr-o pietate profundă; în vis, această mamă ne urmărește sub înfățișarea unui animal îngrozitor. Mitologic vorbind, sfinxul este de fapt un animal teribil în care sunt ușor de recunoscut trăsăturile unui derivat al mamei: în legenda lui Oedip, sfinxul a fost trimis de Hera, care ura Theba din cauza nașterii lui Bacchus. Triumfând asupra sfinxului, care simbolizează pur și simplu teama de mamă, Oedip este constrâns să o ia în căsătorie pe Iocasta, mama sa, deoarece tronul și mâna reginei, văduvă acum, aparțin de drept celui care eliberează țara de plaga sfinxului.” (*Métamorphoses et symboles de la Libido*, p. 173)

Căsătoria fiului cu mama poate fi citită, în același registru analitic, ca o fixație a lui Oedip asupra *imago*-ului matern, la care accede după ce depășește complexul castrării (prin uciderea “simbolică” a tatălui). Spre deosebire de Freud, care vede doar aspectul nevrotic și involutiv al acestei fixații, Jung descifrează în miturile nunții incestuoase dorința fantasmatică de regenerare printr-o a doua naștere, după modelul soarelui care, seara, coboară în oceanul matern, îl străbate ca într-o gestație, și re apare la orizontul opus, nou și strălucitor. “Ansamblul mitului solar, scrie Jung, dovedește cu claritate că baza fundamentală a dorinței incestuoase nu este atât coabitarea, ci ideea specială de a redeveni copil, de a recădea sub protecția părinților, de a intra încă o dată în sânul mamei pentru a fi născut a doua oară de aceasta. Din nefericire, pe drumul ce duce la această țintă apare incestul, adică necesitatea de a intra, prin orice mijloace, în corpul mamei. Una din modalitățile cele mai simple ar consta în a-ți fecunda mama și a te genera identic ție însuși. Dar interdicția incestului se opune

acestei soluții; din cauza aceasta miturile solare și de renaștere abundă în propuneri asupra modalității de a evita incestul.” (p. 215)

Destinul lui Oedip intră și el mai degrabă în schema unei queste eroice, care are drept țință apoteoza, și nu în cea a unei nevroze; de aceea, căsătoria cu Iocasta trebuie pusă nu sub semnul unei perversiuni, ci al unei nunți sacre, *hieros gamos*, unde sensul simbolic și spiritual covârșește sensul concret și trivial. Miturile cosmogonice, riturile de mistere, epica eroică conservă adeseori scenariul unei *coniunctio* incestuoase, în care monstruosul se îmbină cu sacrul, iar pulsivitatea perversă este sublimată într-o semnificație mistică.

Temei renașterii i se subordonează și un alt motiv al legendei lui Oedip, și anume motivul părinților dubli. Spre deosebire de muritorii de rând, eroii au adeseori parte de două mame, una naturală și una care îi crește într-un mod magic. A doua mamă, mama doică, are rolul de a regesta (la propriu sau prin rituri alternative) pruncul, pentru a-l aduce pe lume a doua oară, nu din carne umană ci din trup divin, nu din materie ci din spirit. Demeter, intrată doică în casa lui Celeos și Metaneira, regii din Eleusis, procedează la immortalizarea lui Demophon, fiul acestora. Dionysos dobândește divinitatea pentru că, după moartea Semelei, este gestat a doua oară de către Zeus însuși. În *Mitul nașterii eroului*, O. Rank analizează motivul celor două mame, conform căreia eroul abandonat este cel mai adesea găsit de un alt cuplu, care îl hrănește. Or, după cum susține Jung, “motivul celor două mame lasă să se întrevadă ideea de întinerire spontană, exprimând după cât se pare dorința de a fi renăscut de către mamă. Aplicată eroului, această situație poate fi formulată astfel: Este erou cel a cărui mamă i-a fost și a doua oară mamă, adică: Este erou cel care știe ce are de făcut pentru a fi renăscut de către mama sa.” (p. 306)

Regresia lui Oedip nu se oprește însă aici, cu atât mai mult cu cât interdicția incestului, doar înfrântă simbolic prin uciderea tatălui și a Sfînxului, dar nu și anulată, face presiuni asupra eului regresiv de a ieși din sfera de iradiere a *imago*-ului matern. Pe schema topică prezentată la început, vedem libidoul regredient deplasându-se de pe figura mamei spre cea a

sânului matern, deci spre primul obiect psihic investit de copil. De la figura mamei ca persoană, ca femeie, eroul se reîntoarce la funcția nutritivă ”preo-edipiană“, nesexualizată. În acest stadiu, accentul libidinal se deplasează de pe femeia-soție pe Marea Zeiță chthoniană, pe pământul mumă care ne hrănește, asigurând bunăstarea și bogăția întregii cetăți. În relația Iocastei cu Oedip, în mama-soție începe să se străvadă tot mai puternic regina-zeiță din mitologia egeeană.

Interdicția regresiei se manifestă însă și de astă dată, demonizând *imago*-ul sânului chthonian. Privit prin lentila negativă, pământul îmbelșugat devine un deșert, fecunditatea face loc sterilității, mama hrănitore se transformă într-o mașteră. În cazul lui Oedip, expresia simbolică a schimbării de semnificație afectivă este apariția miasmei. Ciuma, molimele, invaziile de lăcuste, moartea animalelor, uscarea holdelor, seceta, uscarea izvoarelor sunt manifestările apocaliptice ale miasmei, situația prohibită în care a intrat Oedip fiind ipostaziată asupra întregului decor, ca și cum cetatea ar fi spațiul mental al aventurii sale interioare. Spaima pierderii de sine implicată de regresia către stadii primitive ale evoluției face ca sânul matern, resimțit de prunc ca un izvor de viață, să-i apară eului matur ca o zeitate a morții, ca o Persefona din al cărei regat urcă spre lumea celor vii molimele și bolile.

Înrudite cu miasma sunt și Eriniile, făpturi trimise de stăpâna Hadesului pentru a pedepsi crimele împotriva părinților. Eriniile care îl vor urmări pe Oedip pentru a răzbuna incestul personifică teroarea provocată de mama teribilă, al cărei sân a devenit un izvor de apă moartă. Cetățile unde Oedip sau Oreste ar vrea să se oprească din rătăcire le refuză azilul, de teama făpturilor care îi însoțesc. Pentru exorcizarea lor este nevoie de un ritual de sublimare, care să deculpabilizeze libidoul, care să transforme Eriniile malefice, aducătoare de moarte, în Eumenide binevoitoare, protectoare ale vieții.

Traseul de până acum al lui Oedip a fost parcurs în parte în mod deliberat, în parte orbește. Urmând îndemnul delfic, protagonistul a plecat pe un drum al cunoașterii de sine, în care a încercat să-și reconstruiască singur destinul. Dar planurile de a evita soarta prezisă la

naștere au fost dejucate de eroul însuși, de acel Oedip care îl ucide pe Laios și care se căsătorește cu Iocasta, fără să știe ce face. Este ca și cum Oedip ar fi un personaj debublat, eforturile pozitive ale eului său bun fiind contracarate de faptele unui eu tenebros. În ultimă instanță, pythia nu l-a îndemnat: ”Fă ceea ce ți-e scris să faci!” (paricid, incest) ci ”Cunoaște-te pe tine însuți!” (luminează-ți pulsionile paricide și incestuoase). Câtă vreme nu se cunoaște cu adevărat, Oedip se comportă clivat, o parte din el făcând lucrurile pe care partea conștientă le reprimă.

Acest complex autonom, acest dublu nocturn, este, în terminologia lui Jung, *umbra*, arhetip în jurul căruia constelează pulsionile refulate, dorințele interzise. În logica acestei psihologii, Oedip nu este erou *pentru că* a comis paricidul și incestul, ci pentru că își conștientizează pornirea paricidă și incestuoasă. Întoarcerea sa la Theba nu este doar o regresie nevrotică spre imaginea mamei, ci și un proces de autocunoaștere. Eroismul lui Oedip nu constă, desigur, în comiterea inconștientă a crimelor, ci în drumul interior spre iluminarea pulsionilor criminale. Prin ancheta asupra ucigașului lui Laios, Oedip nu face decât să-și conștientizeze tenebrele. Prima mare probă în drumul spre sine este confruntarea cu umbra, cu acel complex autonomizat care își ucide tatăl și se căsătorește cu mama sa fără să aibă conștiința morală a ceea ce face.

În psihologia analitică jungiană, confruntarea cu umbra și asimilarea conținuturilor acesteia este de neocolit pentru realizarea totalității psihice. Oricât de dureroasă și insuportabilă ar fi luminarea dorințelor refulate, Oedip trebuie să asume aceste dorințe, să înceteze să le proiecteze asupra altcuiva (ucigașul “necunoscut” al lui Laios). Prin descoperirea adevărului, Oedip anchetatorul (eul conștient), îl prinde pe Oedip ucigașul (umbra).

Cum eul deține, în propriul său spațiu de acțiune, liberul arbitru, în timp ce umbra reprezintă predestinarea la nivel psihologic, se poate spune că, luându-și în stăpânire umbra, Oedip se eliberează de sub destin. De acum înainte, el nu va mai fi supus orbește tendințelor

inconștiente care l-au purtat către paricid și incest, și nici unui fel de pulsuni refulate. Într-o interpretare jungiană a tragediei grecești, a asuma destinul nu înseamnă a-l ignora (o asemenea atitudine provoacă, dimpotrivă, autonomizarea umbrei), ci a-l pătrunde în mecanismele sale profunde. Oedip care înțelege soarta scrisă de Moire este un Oedip ce își extinde conștiința asupra pulsuniilor libidinale reprimite și distructive. Refacerea punților de legătură cu inconștientul permite, arată Jung, exprimarea acestuia prin intermediul simbolurilor și riturilor, descărcarea tensiunilor explozive și sublimarea lor.

Preluarea sub control a energiilor inconștiente și contactul cu numinosul interior face din om stăpânul unor forțe nebănuite până atunci (facultățile paranormale – telepatia, hipnoza, clarviziunea etc. – ar intra după Jung în această categorie). Iluminat, Oedip devine clarvizionar, înțelegând de acum înainte, asemeni lui Tiresias, ursita așa cum este croită aceasta de divinitate. Răspunsul dat la întrebarea Sfinxului: “Cine este mai presus decât destinul?” exprima tocmai această ecuație esențială a conștiinței și inconștientului. “Omul este mai presus decât destinul” este un răspuns corect pentru că, premonitoriu, el indică condiția spre care se îndreaptă Oedip prin preluarea sub control a umbrei sale.

Scoaterea ochilor marchează schimbarea de condiție suferită de protagonist. Oedip încetează să privească cu “ochii eului”, deci cu organele senzoriale, care îl conectează la realitatea exterioară, și începe să vadă cu “ochii sinelui”, prin *insight* și intuiție empatetică, care îl racordează la realitățile profunde. Orbirea simbolizează plonjarea inițiativă a eroului în propriul inconștient, înțeleasă nu ca involuție, ci ca o cucerire a viziunii de tip profetic (Tiresias) sau poetic (Homer) ce caracterizează totalizarea în sine.

Chiar dacă pierderea ochilor păstrează sensul freudian de castrare simbolică, Jung, comentând riturile de automutilare, pune în evidență ideea de sacrificare a unui organ și, mai ales, a libidoului investit în el. În expediția sa interioară, eroul mitic trebuie nu numai să ia cunoștință de existența unor monștri teriomorfi, ci și să-i înfrângă. Cum acești monștri personifică un complex psihic mai puțin evoluat, în care este fixată o cantitate mai mare sau

mai mică de energie psihică, sacrificarea lor (a taurului, spre exemplu) simbolizează deblocarea acestor energii, în vederea reutilizării lor.

Jertfa maximă este sacrificiul chistic de sine, prin care, susține Jung, întreg libidoul investit în imaginea trupului este eliberat și reinvestit în “spirit”, servind retotalizării în sine. Oedip mărturisește că s-a orbit pentru a nu fi nevoit să dea ochii nici cu copiii săi vii, care îi sunt totodată frați și surori, nici cu părinții săi morți, mama fiindu-i totodată și soție. Cu alte cuvinte, el refuză să mai ia contact atât conștient (lumea viilor), cât și inconștient (lumea morților), cu figuri pe care eul său matur, din cauza sexualizării sale, le transformă în obiecte ale unei dorințe incestuoase. Scoțându-și ochii, el sacrifică libidoul incestuos. După cum arată Jung, luarea sub control a pulsionilor sexuale este, în toate tehnicile ascetice, calea spre transcendere și apoteoză. Energia recuperată prin jertfa *imago*-urilor investite sexual este “vehicolul” cel mai eficient pentru călătoria în lumea zeilor.

Prin sublimarea sexualității, eroul capătă, cel puțin pentru un timp, aspectul unui copil, al unui “născut a doua oară”. Două figuri, aparținând amândouă schemei topice expuse la început, susțin ideea de regresie a eroului la stadiul infantil: unchiul și sora. După ce *imago*-urile celor doi părinți și interdicțiile conotate de acestea au fost spulberate, Oedip, redevenit simbolic copil, investește cu funcția de părinți alte două personaje, pe Creon și pe Antigona.

Creon este unchiul și cumnatul care, substituindu-se *imago*-ul patern, preia imperativul moral reprezentat de acesta. Prin exilarea lui Oedip, Creon (sau cei doi fii-frați, Eteocle și Polinice) exercită din nou, retroactiv, blamul incestului. Unchiul îl îndepărtează pe Oedip de alcovul părintesc, de patul nunții cu mama sa. Trebuie făcută însă observația că interdicția impusă de Creon nu-l împinge pe protagonist “înainte”, în sensul progredient al schemei topice (rol care îi revenise tatălui agresiv de la răscrucea de drumuri), ci “înapoi”, spre condiția infantilă nesexualizată. După ce acest al doilea tată îl alungă a doua oară, Oedip, orb și neajutorat ca un copil, este condus de către fiica și sora sa, Antigona. A fi purtat de mână de către o femeie care te ocrotește este un simbol grăitor pentru regresia la copilărie.

Oedip pare a porni pentru a doua oară în viață, repetând traseul plecării din cetatea natală. În rătăcirea sa, eroul ajunge în poiana de lângă Kolonos, spațiu care amintește, în registru “îmblânzit”, de pădurea sălbatică unde fusese expus la naștere. Locul pustiu, pădurea labirintică, răscrucea de drumuri sunt spații ale lui Hermes, care leagă lumea de sus cu cea de jos, permițând comunicarea între niveluri. Or, în poiana de la Kolonos se află crevasa prin care Tezeu și Pirithous au coborât în infern pentru a o răpi pe Proserpina. Prin aceeași crevasă, Oedip dispare miraculos, sub ochii acelui Tezeu, singurul inițiat admis să asiste la răpire. Prin aceasta, Oedip va deveni un daimon hipochtonian, un erou protector al Atenei.

Catabasis eis Haidou redă simbolic o descindere în inconștientul colectiv. Populația morților reprezintă ansamblul amintirilor și urmelor mnezice conservate în memoria ancestrală a rasei, ca niște umbre sigilate în infern. Crevasa este un adevărat cordon ombilical, prin care pruncul se racordează la mamă și la specie. Plonjarea în lumea morții, atunci când se face deliberat (deci când este vorba de o regresie voluntară), are ca scop inițierea în tainele vieții, uterul chtonian fiind în același timp leagăn și mormânt, izvor de apă moartă și de apă vie. Comoara ascunsă în adânc, în căutarea căreia pornesc toți inițiații, are puterea de a conferi imortalitatea, fiind, psihologic vorbind, un simbol al libidoului, al energiei vitale. *Mama* de care este atras eroul mitic este acest arhetip atotputernic, al Marii zeițe din care se trage rasa umană.

“Dar, comentează Jung, așa cum spune Mefisto în partea a doua a lui Faust, în scena mumelor, «primejdia e mare». «Adâncimea aceasta este seducătoare, este muma... este moartea». De îndată ce Libidoul părăsește lumea luminată de soare, fie prin voința individului, fie prin pierderea forței vitale, el recade în propria profunzime, se întoarce la sursa de unde a țâșnit odinioară, la buric, pe unde a pătruns în corpul nostru. Acest punct de ruptură este mama; ea este izvorul Libidoului. Atunci când omul slăbit, nesigur pe puterile sale, renunță la o mare operă, Libidoul refluează spre acest izvor; este momentul periculos în care [omul] va trebui să decidă între neantizare și o nouă viață. Dacă se întâmplă să întârzie în

ținutul mirific al lumii interioare, omul respectiv nu mai este decât o umbră pentru lumea din afară; el este, ca să spunem așa, mort sau condamnat.” (p. 281)

În acest sens interpretează Jung aventura lui Tezeu și Pirithous: “ajunși jos, ei au vrut să se odihnească, dar au rămas ținuiți pe o stâncă; cu alte cuvinte, cramponându-se de mamă, ei au fost pierduți pentru lumea terestră. Mai târziu, Tezeu a fost eliberat de Heracle, care devine astfel salvatorul, cel care triumfează asupra morții (la fel cu Horus răzbunându-l pe Osiris). Dacă, dimpotrivă, Libidoul reușește să se elibereze și să iasă înapoi la suprafață, atunci se produce un miracol: răstimpul petrecut în infern se vedește a fi avut asupra lui efectul unei fântâni a tinereții, l-a transformat, iar moartea sa aparentă dă naștere unei noi fecundități.” (p. 283)

Faptul că Oedip atinge punctul magic unde moartea se transformă în apoteoză este sugerat de explozia de fulgere divine care îi însoțesc dispariția miraculoasă. Este ca și cum protagonistul ar fi scurtcircuitat polul energetic subteran, provocând o (auto)combustie orbitoare. Uterul chthonian se transformă dintr-un cavou funebru într-un leagăn de foc. Crevasa mortuară de la Kolonos întâlnește simbolic vatra (Hestia) din alcovul părintesc care consacră nașterea. Modelul *tare* pentru riturile de integrare a copilului în familie prin depunerea lui pe marginea vetrei îl constituie *scufundarea copilului în focul Hestiei*, așa cum a făcut Demeter cu Demophon. Prin această baie de energie, trupul perisabil al pruncului este ars, fiind înlocuit cu un trup indestructibil și imortal, de natură pirică.

Prima naștere a lui Oedip, la condiția de muritor, a stat sub semnul iluziei, al crimei și al morții; cea de-a doua naștere, la condiția de semizeu, va sta sub semnul adevărului și al vieții veșnice. Imaginând destinul fiului lui Laios, mitologia greacă pare a fi urmat în fapt traseul unei introversiuni spre sursa inepuizabilă a energiei psihice. Atingând centrul ființei sale (sinele este, după Jung, o *imago Dei* în om), Oedip își consumă dimensiunea muritoare și emerge în dimensiunea divină, așa cum șamanii devin stăpâni ai focului, iar asceții hinduși își trezesc focul interior.

Bibliografie:

Pentru reconstituirea mitului oedipian:

Homer, *Iliada* (Cântul XXIII) și *Odissea* (Cântul XI); Hesiod, *Teogonia* 326; Pindar, *Ode nemeene*, I, 91; Eschil, *Cei șapte contra Thebei*; Sofocle, *Oedip rege*, *Oedip la Colonos* și *Antigona*; Euripide, *Fenicienele*; Pausanias, *Călătorie în Grecia*, X, 5; Ovidiu, *Metamorfozele*, III, 320, precum și diverși scoliaști la tragicii greci.

Pentru analiza motivelor din mitul oedipian:

Jan Bremmer, *Oedipus and the Greek Oedipus Complex*, în *Interpretations of Greek Mythology*, London, Routledge, 1994 (succesiunea violentă la tron, incestul); Jean Brun, *Idéologie et démythisation*, în *Archivio di Filosofia*, p. 405-442 (cunoașterea, Sfînxul); Kevin Clinton, *The Sacred Officials of the Eleusinian Mysteries*, Philadelphia, 1974 (inițierea de tip Hestia); Marie Delcourt, *L'Oracle de Delphes*, Paris, Payot, 1981; Idem, *Œdipe ou la légende du conquérant*, Liège, 1944 (expunerea, paricidul, Sfînxul, incestul); Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Sofocle și condiția umană* (cunoaștere vs. intelect), București, Albatros, 1974; L. R. Farnell, *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality*, Oxford, Clarendon Press, 1970 (cultul eroilor, imortalizarea); Robert Flacelière, *Adivinos y oráculos griegos*, Buenos Aires, Eudeba Editorial Universitaria, 1965 (profetul); J. G. Frazer, *Creanga de aur*, București, Minerva, 1980 (succesiunea violentă la tron); Louis Gernet, André Boulanger, *Le Génie Grec dans la religion*, Paris, 1932 (cultul eroilor); Mihai Gramatopol, *Moiră, mythos, drama*, București, E.P.L.U., 1969 (destinul); Robert Graves, *Los mitos griegos*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, vol. 2 (Sfînxul, Tiresias, succesiunea violentă la tron); C. Kerényi, *The Heroes of the Greeks*, Thames and Hudson, 1978, (Cap. X, Oidipus); Martin P. Nilsson, *The Mycenaean Origin of Greek Mythology*, University of California Press, 1972 (originea mitului); R. Parker, *Miasma*,

Oxford, 1983; Erwin Rohde, *Psyché*, București, Meridiane, 1985 (cultul eroilor, răpirea miraculoasă); Immanuel Velikovsky, *Oedipus and Akhnaton. Myth and History*, Sidwick and Jackson Limited, 1960 (surse egiptene, Sfinxul); Jean-Pierre Vernant, *Mit și gândire în Grecia antică*, București, Meridiane, 1995 (Hestia și imortalizarea prin foc, Hermes și expunerea).

Pentru scenariul psihic arhetipal:

C. G. Jung, *Métamorphoses et symboles de la Libido*, Traduit de l'allemand par L. de Vos, Paris, Éditions Montaigne, 1927. *Simboluri ale transformării*, Traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, București, Teora, 1999, 2 vol.

Pentru arhetipologia inconștientului: C. G. Jung, *Opere complete*, București, Trei, Vol. 1: *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, 2003; Vol 9: *Aion. Contribuții la simbolistica sinelui*, 2005; *În lumea arhetipurilor*, Traducere din limba germană, prefată, comentarii și note de Vasile Dem. Zamfirescu, "Jurnalul Literar", București, 1994.

Pentru complexul Oedip în concepția lui Sigmund Freud, *Totem și tabu*, în *Opere I*, Traducere, eseu introductiv și note de dr. Leonard Gavrilu, București, Editura Științifică, 1991; *Interpretarea viselor*, în *Opere II*, 1993; *Trei studii privind teoria sexualității și Contribuții la psihologia vieții erotice*, în *Opere III*, 1994; *Eseuri de psihanaliză aplicată*, București, Trei, 1994. Jean Laplanche și J.-B. Pontalis, *Vocabularul psihanalizei*, București, Humanitas, 1994.

Alte psihanalize ale mitului:

Patrick Mullahy, *Oedipus Myth and Complex. A Review of Psychoanalytic Theory*, New York, Hermitage Press, 1948; Ernest Jones, *Hamlet et Oedipe*, Paris, Gallimard, 1967; Conrad Stein, *L'enfant imaginaire*, Paris, Denoël, 1971; Moustapha Safouan, *Etudes sur l'Oedipe. Introduction à une théorie du sujet*, Paris, Seuil, 1974; Driek van der Sterren, *Psihanaliza literaturii. Oedip Rege*, București, Ed. Trei, 1996.

Pentru o altă distribuție a relațiilor în triunghiul oedipian:

René Girard, *Violența și sacrul*, Traducere de Mona Antohi, București, Nemira, 1995.

Oedip și tragedia greacă:

C. Fred Alford, *The Psychoanalytic Theory of Greek Tragedy*, New Haven and London, Yale University Press, 1985.

Oedip și literatura:

Marthe Robert, *Romanul începuturilor și începuturile romanului*, București, Univers, 1983.

Culte religioase în Dacia romană și postromană

Pe cât de bine cunoscută documentar și arheologic este Dacia în perioada romană, pe atât de obscură devine ea în perioada postromană. “Epoca barbară” a migrațiilor este una dintre cele mai nebuloase și mai fascinante perioade din istoria noastră. După retragerea aureliană, Dacia s-a transformat într-un *no man’s land*, asupra localnicilor abătându-se valuri continue de populații de cele mai felurite origini. Unul dintre primii cercetători care s-a apropiat de acest *melting pot* cultural a fost Alexandru Odobescu, considerat, alături de B. P. Hasdeu, drept unul dintre întemeietorii arheologiei, respectiv ai istoriografiei, românești¹. Sunt uimitoare intuițiile și diagnosticele pe care autorul *Falsului tratat de vânătoare* le punea acum mai bine de o sută de ani, rupând cu tradiția arheologiei diletante a anticarilor și deschizând calea arheologiei științifice, critice, ce avea să înceapă cu Grigore Tocilescu. Abordând descoperirile arheologice pe baza unei metode comparatist-analogice, ce anunța rigoarea metodei tipologice a lui Oskar Montelius, Alexandru Odobescu a reușit să facă o primă radiografie, neașteptat de exactă, a acestei perioade atât de importante în configurarea profilului spiritual al protoromânilor.

Într-o Conferință rostită la Ateneul Român la 17 decembrie 1872², Alexandru Odobescu împarte monumentele arheologice descoperite în țara noastră în patru grupuri, ce corespund următoarei cronologii: 1) “Periodul preistoric”: de la origini până la cucerirea Daciei (sec. II); 2) “Periodul roman”: de la Traian până la retragerea aureliană (sec. III); 3) “Periodul barbar”: de la retragerea aureliană la întemeierea statelor românești (sec. XII); 4) “Periodul românesc”: de la “descălecat” până în prezent. În mare, cronologia este exactă, chiar dacă între timp

¹ Pentru rolul jucat de Al. Odobescu în constituirea arheologiei românești, vezi Lucian Boia, *Evoluția istoriografiei române*, București, 1976, p. 228; Alexandru Avram, *Studiu introductiv la Alexandru Odobescu, Opere*, vol. V, București, Editura Academiei, 1989, p. 5-47.

decupajul istoric a fost oarecum modificat și puternic nuanțat, mai ales în ceea ce privește “periodul preistoric”³, care a fost limitat până la venirea triburilor indoeuropene ale traco-geto-dacilor, în preajma anului 2000 î.e.n.

Intervalul care ne interesează cuprinde “periodul roman” și începutul “periodului barbar”, deci a epocii prefeudale a migrațiilor. El delimitează populația romanizată din Dacia, din secolul II până în secolul VI, de dinainte de venirea slavilor. Principalele invazii din aceste secole au fost cele ale goților, hunilor, gepizilor și avarilor, iar profilul religios al perioadei poate fi reconstituit prin conjugarea cultelor din perioada daco-romană cu cele ale triburilor germanice și turanice invadatoare. Asupra acestui interval se concentrează cele mai importante contribuții arheologice și istorice ale lui Alexandru Odobescu. Chiar dacă el nu și-a propus niciodată să elaboreze un tablou exhaustiv al perioadei, în scrierile sale sunt diseminate suficiente informații și analize, din care să poată fi schițat un portret robot cu trăsături esențializate.

Într-o scrisoare din 16 ianuarie 1869 către savantul maghiar Rómer Floris, publicată de acesta în revista *Archaeologiai értesítő*⁴, Alexandru Odobescu alcătuiește următorul inventar al “divinităților specifice care s-au bucurat de o cinstire deosebită în Dacia”: 1) Mithra; 2) Diana-Artemis-Hecate; 3) Cavalerul trac; 4) divinități egiptene, feniciene și siriene (Isis), puse de autor sub semnul gnozei, care ar fi făcut o concurență redutabilă creștinismului. În ciuda mării sărăcii de date epigrafice și material sculptural de la data respectivă, este uimitoare corectitudinea clasificării, care, într-o terminologie actuală, ar suna astfel: 1) Culte persane; 2) Culte greco-romane; 3) Culte traco-dacice; 4) Culte egiptene și siriene, în cadrul cărora sunt discutate 5) gnoza și creștinismul. La acestea, trebuie adăugate, pentru secolele

² *Artele în România în periodul preistoric*, în Al. Odobescu, *Opere alese*, vol. II, București, Cugetarea - Georgescu Delafras, p. 302-303.

³ Preistoria a fost restrânsă la epoca pietrei și, în cadrul acesteia, alături de fazele invocate de Odobescu, a pietrei cioplite și a celei șlefuite (paleolitic și neolitic), a fost definit mezoliticul.

⁴ *Pannonia és Dácia régészeti érdekei (Interesele arheologice ale Pannoniei și ale Daciei)*, în Alexandru Odobescu, *Opere*, vol. V, p. 357-362.

ulterioare retragerii romanilor din Dacia, 6) Cultele germanice; și 7) Cultele asiatice, turanice (hunii).

Arheologia contemporană a îmbogățit considerabil tabloul, pe baza numeroaselor descoperiri făcute între timp, fără însă să-i modifice cu mult liniile principale. Astfel, în 1984, Mihai Bărbulescu trece în revistă peste 100 de divinități atestate în provincia Dacia, grupându-le în funcție de origine în: 1) divinități greco-romane; 2) divinități iraniene (persane); 3) divinități microasiatice; 4) divinități siriene și palmiriene; 5) divinități egiptene; 6) divinități nord-africane; 7) divinități celtice și germanice; 8) divinități traco-moesice; 9) creștinismul; 10) divinități mistice (gnostice etc.) și magice, legate în special de cultul funerar.⁵ Acest repertoriu extraordinar de bogat reflectă desigur viața religioasă din întreg spațiul imperiului în antichitatea târzie, fiind rezultatul toleranței religioase a romanilor, dispuși să accepte orice cult care nu se împotriva politica de stat. În acest fel, prin importuri, asocieri, asimilări și interpretări (*interpretatio romana*), Dacia a devenit și ea locul de confluență a numeroase culte și credințe, aduse de militari și de coloniști *ex toto orbe romano*. Aceasta nu înseamnă că întreaga populație practica un superpoliteism închinându-se tuturor acestor zei, ci, după cum observă judicios Mihai Bărbulescu, că fiecare grup etnic sau profesional, fiecare individ chiar, putea “alege” din imensul panteon, pe baza afinităților elective, un grup de zei în uz personal.

Comparând cele două repertorii divine, cel sistematizat de Odobescu și cel actual, se observă că, deși datele și descoperirile arheologice existente la data respectivă erau extrem de reduse, Odobescu scapă din vedere doar grupurile divinităților micro-asiatice (Cybele și Attis, Men etc.) și nord-africane (Caelestis și Dii Mauri). În ce privește celelalte grupuri, chiar dacă nu le dezvoltă exhaustiv, el le nominalizează prin divinitățile cele mai reprezentative. Vom reconstitui în continuare, survolând întreaga operă arheologică a lui Odobescu, tabloul

⁵ Mihai Bărbulescu, *Interferențe spirituale în Dacia romană*, Cluj-Napoca, Dacia, 1984, 131-138.

cultelor religioase din Dacia romană și postromană (sec. II-VI) asupra cărora se oprește savantul român.

Cultul mithraic

Misterele lui Mithra, importate în imperiul roman în primele secole ale mileniului I, sunt, alături de zurvanism și maniheism, unul din sincretismele de tip dualist care au luat naștere în Persia pe fondul religiei lui Zoroastru. În cadrul înfruntării dintre două principii divine, binele și răul, lumina și întunericul, Mithra este un erou sau zeu solar care asigură victoria luminii. La incitația lui Sol, cu care ajunge să se confunde printr-o *solificatio*, Mithra sacrifică marele Taur cosmic, determinând astfel apocalipsa și renașterea universului, apoi se înalță în cer la un banchet divin. Misterele sale sunt construite pe ideea de regenerare a inițiatului. Ele se desfășoară într-un templu subteran, *mithraeum*, ce amintește de stânca (peștera) în care se naște zeul. Unul din rituri constă în jertfirea unui taur pe un altar special, astfel încât inițiatul, aflat dedesubt, să fie scăldat în sângele sacrificial. Inițierea cuprinde șapte grade (Corb, Soție, Soldat, Leu, Persan, Soare și Tată), corespunzând probabil celor șapte ceruri planetare prin care are loc anabaza la ospățul divin. Pregătind mystul pentru o viață de luptă cu forțele întunericului, misterele au un aspect războinic, sobru și auster, ceea ce explică succesul lor în rândul militarilor⁶.

După cum observă Odobescu în *Istoria arheologiei*⁷, cultul lui Mithra a fost adus în Dacia de către legiunile romane. În articolul de sinteză *Antichitățile județului Romanați*⁸, el publică un raport al lui Mihalache Ghica despre descoperirea unui *mithraeum* la Slăveni în

⁶ Franz Cumont, *The Mysteries of Mithra*, New York, Dover Publications Inc., 1956; Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol. II, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1986, p. 313-320.

⁷ Al. Odobescu, *Opere Complete*, vol. IV, *Istoria arheologiei*, București, Minerva, 1919, p. 297-298.

⁸ În *Opere*, vol. V, p. 110, 145.

1837, în care au fost găsite basoreliefuri cu scene simbolice și vase de cult, o mică statueta, o tăbliță votivă cu inscripția SOLIS INVICTO MITHRAE (“îchinat lui Mithra, soarele neînvins”), și un altar cu inscripția ARA SOLIS (“îchinat soarelui”). (Din păcate, templul a fost distrus din cauza lipsei de profesionalism a săpătorilor, iar colecția de obiecte s-a pierdut, raportul fiind tot ce a mai rămas astăzi pentru a da seama de sit.) Pornind de la acest raport, Odobescu prezintă iconografia specifică cultului, referitoare la “sacrificarea taurului de către tânărul zeu care este reprezentat în costum oriental sau dacic și este înconjurat de accesorii ale cultului oriental: soarele răsărind și apunând, luna, *boni pueri Phosphori*, corbul sau bufnița, scorpionul, șarpele, câinele etc.”⁹

Câteva mici comentarii și rectificări pe marginea acestei prezentări sintetice. Deoarece ipoteza unui sincretism daco-oriental este improbabilă, îmbrăcăminte de zeu Mithra, cu bonetă frigiană, trebuie considerată drept pur orientală. De asemenea, Odobescu, pe urma lui Ghica, îi interpretează greșit pe cei doi purtători de torțe drept Lucifer și Hesperus din cultul zeului sirian Azizos¹⁰; în realitate ei sunt dadophorii Cautes și Cautopates. În schimb, animalele simbolice sunt corect identificate, chiar dacă interpretarea zodiacală (taurul, scorpionul, soarele, luna, steaua câinelui) dată lor de Ghica a fost relativizată astăzi. În totul, Odobescu are dreptate să așeze cultul mithraic pe primul loc ca bogăție de obiecte conservate¹¹, arheologia contemporană înregistrând 140 de basoreliefuri, 85 de inscripții, 15 statui¹² și, în ansamblu, 280 de monumente, înscrisuri și reprezentări plastice ale sale¹³.

⁹ *Interesele arheologice ale Pannoniei și ale Daciei*, p. 361.

¹⁰ Silviu Sanie, *Culte orientale în Dacia romană. Cultele siriene și palmiriene*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, p. 117–122.

¹¹ Aceasta va fi și părerea unuia dintre cei mai mari specialiști în cultul mithraic, Franz Cumont, care observă că “whereas one cannot find in Dacia, so far as I know, the slightest vestige of a Christian community, from the fortress Szamos Ujvar to the northern frontier and as far as Romula in Wallachia, multitude of inscriptions, of sculptures, and of altars which have escaped the destructions of mithraeums have been found.” *Op. cit.*, p. 45-46.

¹² Alexandru Avram, în Note la Alexandru Odobescu, *Opere*, vol. V, p. 442.

Cultul Dianei

Dintre toate divinitățile panteonului greco-latin, Odobescu se oprește, în mod semnificativ, asupra Dianei, făcând referire la un basorelief al zeiței aflat la Muzeul Național de Antichități; în alte locuri, citează un fragment de statuie și o monedă închinată zeiței¹⁴. Inventarele actuale dovedesc într-adevăr că, după Iupiter Optimus Maximus, Diana este cea mai bine reprezentată în înscrispții și descoperiri arheologice¹⁵. Or, dacă pentru Iupiter numărul mare de atestări se explică prin poziția privilegiată pe care stăpânul Olimpului o deținea în religia romană, în cazul Dianei este nevoie de un factor suplimentar care să motiveze devoțiunea.

Se presupune că Diana din Dacia romană preia, în *interpretatio romana*, atributele unei divinități trace¹⁶ a pădurii sau ale unei divinități celtice¹⁷. Trăsăturile care permit această asimilare au un aspect arhaic și par a ține de fondul comun indoeuropean, sau chiar de substratul neolitic. *Potnia Theron*, Stăpână a animalelor sălbatice, Artemis era la origine patroana clanurilor totemice, căreia i se ofereau în holocaust animale, păsări sau plante totemice vii, sacrificiu care a supraviețuit până în epoca clasică, la Patras. Transmiterea funcției sacerdotale se făcea printr-un ritual ordalic, în care marele preot, deghizat în animalul totemic, era înfruntat și sfâșiat de succesorul său¹⁸, ca în mitul lui Acteon, transformat în cerb, sau în riturile de succesiune de la templul Dianei de la Nemi analizate de James Frazer¹⁹. Ceremoniile de inițiere aveau un caracter orgiastic, zeița inducând participanților

¹³ M. J. Vermaseren, *Corpus inscriptionum et monumentorum religionis mithriacae*, I, 1956, p. 271-333, apud Mihai Bărbulescu, *op. cit.*, p. 134.

¹⁴ *Antichitățile județului Romanai*, p. 151-152, respectiv 169.

¹⁵ Mihai Bărbulescu, *Interferențe spirituale în Dacia romană*, p. 131. Pentru catalogul descoperirilor arheologice care o privesc pe zeiță, Mihai Bărbulescu, *Der Dianakult im Römischen Dazien*, în *Dacia*, Revue d'archéologie et d'histoire ancienne, nr. XVI, 1972, p. 203-223.

¹⁶ Mihail Macrea, *Cultul lui Sabasius la Apulum și în Dacia*, în *De la Burebista la Dacia postromană. Repere pentru o permanență istorică*, Cluj-Napoca, Dacia, 1978, p. 108.

¹⁷ Carlo Ginzburg, *Istorie nocturnă. O interpretare a sabatului*, Iași, Polirom, 1996, p. 111.

¹⁸ Robert Graves, *Los mitos griegos*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 102-103.

¹⁹ James George Frazer, *Creanga de aur*, vol. I, București, Minerva, 1980, p. 8-29.

hieromania²⁰, dar se deosebeau de cele ale lui Dionysos fiindcă presupuneau castitatea sexuală²¹, atât pentru grupurile de femei, cât și pentru cele de bărbați (cum este cazul sectei “artemisiace” a lui Hipolit).

În ce privește aclimatizarea lui Diana în Dacia, se cuvine observat că, cu mult înaintea venirii romanilor, grecii regăseau o Artemis în Chersonesul tauric, adică în Sciția, și îi atribuiau zeiței, precum și fratelui ei Apollo, legături cu nordica Hiperboree. Cam acesta trebuie să fi fost și profilul unei zeițe geto-dace (Bendis?²²), sau celtice, care a fost apoi preluat în imaginea Dianei romane, din moment ce, în folclorul nostru, Sancta Diana (Sânziana), zeiță lunară (zână), provoacă dianatismul, adică îi face pe oameni dianatici (zănatici)²³.

Diana, “zeița cu trei forme” de care vorbește Odobescu, este rezultatul unui sincretism anterior importului ei în Dacia. E adevărat, autorul *Tezaurului de la Pietroasa* se înșală atunci când consideră că zeița cu triplă identitate este formată prin anastomoza dintre Diana, Artemis și Hecate. Istoricii actuali au stabilit că cele trei identități sunt Artemis, zeița sălbăticiunilor și a vânătoriei, Selene, zeița lunii și a feminității, și Persefona, zeița peste morții din Hades, toate trei asimilate triplei Hecate, zeița preindoeuropeană a forțelor chtoniene malefice și a vrăjitoriei. Această triplă zeiță Artemis-Selene-Persefona intră în sincretism cu Diana romană și ea va fi regăsită în basoreliefurile și statuile de cult din Dacia romanizată²⁴.

Culte traco-moeso-dacice

²⁰ Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol. I, p. 293-294.

²¹ Walter F. Otto, *Zei Greciei. Imaginea divinității în spiritualitatea greacă*, București, Humanitas, 1995, p. 88-95.

²² Gh. Mușu, *Bendis, zeița lunii*, în *Din mitologia tracilor*, București, Cartea Românească, 1982, p. 49-50, volum care altfel trebuie citit cu mare precauție.

²³ Eugen Lozovan, *Dacia sacra*, Ediție îngrijită și repere biografice de I. Oprișan, Traducere din limbile engleză și franceză de M. Popescu, București, Saeculum I.O., 1998, p. 27.

Deosebit de inspirat se arată Odobescu atunci când prezintă cultul Cavalerilor danubieni. Deși nu avea cunoștință decât de patru reprezentări, în timp ce astăzi s-a ajuns la peste două sute de descoperiri, el intuiește că este vorba de un fenomen religios autonom, distingându-l spre exemplu de cultul mithraic, cu care are în comun anumite elemente iconografice. Datorită faptului că reliefurile descoperite sunt de obicei de dimensiuni mici, că de pe ele lipsesc inscripțiile votive, precum și numele dedicanților, că sunt lucrate în plumb saturnian, metal preferat al magilor, Franz Cumont a presupus că aceste tăblițe sunt medalioane și amulete (*phylacteria*) cu caracter magic apotropaic, păstrate în casă sau depuse în mormânt, cu rolul de a proteja individul în timpul vieții și după moarte. Dumitru Tudor, care într-un studiu de referință²⁵ a și impus numele de “cavaleri danubieni”, demonstrează că este vorba de o religie organizată, mai exact de un cult de mistere. După modelul altor practici misterice (Mithra, Magna Mater, Sabazios, Cabiri), ea făcea apel la pronunțarea ceremonială a unor formule sacre (*ta legomena*), la prezentarea dramatică a unor obiecte (*ta deiknoumena*) și a unor imagini sacre (*ta symbola*), la explicarea unor scene de cult (*ta oromena*) și la organizarea unui spectacol liturgic inspirat din mitul zeilor²⁶.

Mitul și conținutul inițierii poate fi parțial reconstituit din basoreliefurile păstrate, Odobescu dând o corectă lectură a imaginilor. În centrul icoanelor sacre se află o zeiță, având de-o parte și cealaltă soarele și luna, sau două stele (luceferi). În fața ei se află un trepied delfic pe care e așezat un pește. În dreapta și în stânga se află doi călăreți îmbrăcați cu hlamidă și cu bonetă frigiană, ridicând brațul în semn de victorie. Caii lor, deasupra cărora se află câte un șarpe, mănâncă din palmele întinse ale zeiței. Sub copitele lor se află două trupuri prăbușite. Călăreții sunt eroi solari, răsplătiți cu imortalitatea de către zeița morților și a profețiilor, pentru faptul de a fi învins forțele răului. Caii sunt animale funerare și solare, care îi ajută pe cavaleri în lupta cu dușmanii chthonieni și permit ascensiunea și *solificatio*.

²⁴ Alexandru Avram, în Note la Alexandru Odobescu, *Opere*, vol. V, p. 442.

²⁵ D. Tudor, *I Cavalieri danubiani*, Roma, 1937.

Cavalerii danubieni sunt ghizi ai sufletelor spre imortalitatea astrală, inițiatul în mistere trecând printr-o moarte simbolică, reprezentată prin acoperirea sa de către cei doi zei cu o piele de berbec. Combătând alte ipoteze, Dumitru Tudor argumentează (inclusiv statistic) că misterele Cavalerilor danubieni sunt de origine daco-getă, confirmându-l în acest fel pe Odobescu, care vedea în ele un “cult local în întregime, care a fost preluat de coloniștii romani de la locuitori băștinași ai Daciei”²⁷. Este adevărat, istoriografia actuală preferă să păstreze o poziție mai prudentă, considerând Cavalerii danubieni niște divinități daco-moeso-tracice.

Istoria constituirii cultului Cavalerilor danubieni este însă mai complicată, stând în relație cu alte culte pe care Odobescu le pomeniște în alte studii, Cavalerul trac, Theos Megas (Marele Zeu, posibil zeul trac Darzalas?) și Misterele cabirice. Din lipsă de date, savantul român nu putea însă izola corect aceste divinități, suprapunându-le și confundându-le. În ce privește Cavalerul trac, Odobescu vorbește despre această divinitate în studiul *Artele în România în periodul preistoric*²⁸, fără a folosi acest nume, care se va impune doar în secolul nostru. El face de asemenea presupunerea (eronată) că monedele pe care figurează motivul Călărețului ar fi monedele geților, deși acestea vin mai degrabă din sudul Dunării.

Cavalerul trac este un zeu care era adorat în Tracia (valea Mariței, munții Rodope etc.) și de unde s-a răspândit în cele două Moesii și de aici, odată cu cucerirea romană, în Dacia. Era o divinitate cu o vechime venerabilă care, în perioada romană, prin sincretism, a devenit zeu al naturii, al vieții, al vânătorii, al lumii subterane, cu atribute eschatologice. Pe modelul acestui cult au luat naștere, în spațiul balcanic din secolul al II-lea e.n., misterele Cavalerilor danubieni, care au ajuns la cea mai puternică dezvoltare pe teritoriile fostelor triburi geto-dacice, semn că aici exista un fond religios aniconic (în general religia geto-dacă era

²⁶ D. Tudor, *Discussioni intorno al culto dei cavalieri danubiani*, în *Dacia*, nr. V, 1961, p. 317-343.

²⁷ *Interesele arheologice ale Pannoniei și ale Daciei*, p. 361.

²⁸ În *Opere alese*, vol. II, p. 317-318.

aniconică, ceea ce explică sărăcia de informații arheologice), ce avea nevoie de un set de reprezentări pentru a se exprima.

În spațiul geto-dacic au dominat la început reprezentările cu un singur cavaler; apoi, sub influența misterelor cabirice, sincretizate cu cultul dioscurilor, călărețul a fost reduplicat, dând naștere reprezentărilor cu doi cavaleri. Alexandru Odobescu argumentează ideea că iconografia și cultul Cavalerilor danubieni sunt inspirate din misterele de la Samotrache. El relatează: “nous avons recueilli dans la vallée du bas Danube, une série nombreuse de monuments grossiers où sont sculptés, sur pierre et sur métal, des cavaliers portant des bonnets phrygiens sur la tête, des *dracones* ou enseignes anguiformes et les doubles haches ou bipennes à la main, et foulant toujours sous les pieds de leurs chevaux un cadavre humain. En négligeant les accessoires nombreux qui accompagnent cette scène, nous ne saurions expliquer ces images que par une culte des deux Cabires, vainqueurs de leur troisième frère, culte qui, des rives orientales du Pont-Euxin, serait passé en Dacie”²⁹.

Religia cabirilor, divinitățile de la Samotrache, era într-adevăr cunoscută în cetățile grecești de pe țărmul Mării Negre. D. M. Pippidi publică spre exemplu o inscripție de la Istros în care este vorba de un preot al Marilor Zei³⁰. Construit în secolele V-IV î.e.n., sanctuarul de la Samotrache găzduia etapele succesive ale inițierii (*myesis*, *epopteia* și ospățul ritual)³¹. Cabirii, la fel cu Dactilii, Cureții, Coribanții și Telchinii, erau preoți ai Marii Mame, zeiță frigiană din substratul egeean. Ca și în Misterele Eleusine, inițierea avea o dimensiune escatologică și soteriologică, cele patru divinități de la Samotrache, Axieros, Axiokersa, Axiokersos și Kadmilos fiind interpretate de greci ca identice lui Demeter, Persefona, Hades și Hermes³².

²⁹ Alexandru Odobescu, *Opere*, vol. IV, *Tezaurul de la Pietroasa*, București, Editura Academiei, 1976, p. 378.

³⁰ D. M. Pippidi, *Inscriptions d'Istros. Décret inédit du II^e siècle*, în *Dacia*, nr. V, 1961, p. 313-315.

³¹ Susan Guettel Cole, *Theoi Megaloi: The Cult of the Great Gods at Samothrace*, Leiden, E. J. Brill, 1984, p. 1-25.

³² Carl Kerényi, *The Gods of the Greeks*, Thames and Hudson, 1951, p. 86-87.

Despre Cabiri se spune că erau trei frați, dintre care doi l-au omorât pe al treilea. Este vorba, fără îndoială, de o moarte inițiativă, motiv mitic care poate fi pus în legătură cu ocultarea inițiatului (cu pielea de berbec) de către Cavalerii danubieni și, poate, de ce nu, cu tema mioritică. Pentru a ajunge în Colchida, în căutarea lânii de aur a berbecului magic al lui Hermes, argonauții, spune legenda, s-au inițiat la Samotrache în misterele Persefonei și ale slujitorilor ei, Cabirii, ce salvează navele de la naufragii. În această ipostază, de protectori ai călătoriilor maritime și de inițiatori în catabaze, Cabirii au intrat în sincretism cu o altă pereche divină, Dioscurii, frații apoteozați de Zeus și transformați în aștri. Sub această formă, Cabirii au ajuns pe țărmurile getice ale Mării Negre, influențând într-o oarecare măsură cultele locale. Pe baza unor asemenea similitudini sau împrumuturi, Odobescu confundă, în studiul *Capul de bou întrebuințat ca ornament simbolic în antichitate*³³, pe Theos Megas trac, divinitate provenind din substratul local, reprezentat ținând în mână un corn de băut, cu unul dintre Cabiri, numiți într-adevăr și ei Theoi Megaloi.

Cultul lui Isis

În mod eronat, citând două statuete cultuale ale zeiței Isis, Odobescu integrează divinitățile egiptene, feniciene și siriene în cultele gnostice. Dintre toate divinitățile egiptene, cei doi frați și soți, Isis și Osiris, au avut cea mai largă audiență în lumea greco-romană, stând la baza unor sincretisme spectaculoase. Dorind să creeze o religie acceptabilă în întreg spațiul elenistic, în secolul al III-lea î.e.n. Ptolemeu Soter îi însărcinase pe Manethon, un preot egiptean erudit, și pe Timotheos, unul din hierofanții din familia Eumolpizilor, care asigura sacerdoțiul la Eleusis, să aglutineze într-un profil unic divinitățile dominante din Grecia și Egipt. Teosofia orfico-pitagoreică elaborase, în figura lui Pan, sinteza lui Dionysos, soarele

³³ În *Opere*, vol. V, p. 324.

nocturn, chthonian, cu Apollo, soarele diurn, celest; Dionysos devine astfel zeu peste lumea morților și soț al Persefonei (sub numele de Liber și Libera, perechea infernală va fi preluată și de romani). În mod similar, în Egipt, teologii Noului Imperiu realizaseră sinteza lui Osiris, zeu al morților și soare subteran, cu Ra, soarele astral. Pe baza similitudinii dintre cuplurile Dionysos-Apollo și Osiris-Ra, cei doi teologi l-au creat prin asimilare pe Sarapis (Serapis), al cărui cult se va răspândi apoi în întreg Imperiul roman.

Puterea sincretică a lui Isis a fost și mai mare, zeița egipteană fiind asimilată lui Demeter și Persefona din misterele eleusinice, lui Pallas Atena, Afroditei și lui Venus, Herei, lui Artemis-Diana, ca zeiță a lunii, a virginității și a morților, lui Hecate, ca mare vrăjitoare, sau Marii zeițe Cybele-Rhea etc³⁴. Riturile isiace de mistere, conduse de o clasă specializată de preoți, constau într-un scenariu dramatic care reproducea traseul mistic străbătut de suflet la moarte. După spusele voalate ale lui Apuleius, mystul coboară până la hotarele morții, trece pragul Proserpinei, vede soarele strălucind cu o lumină orbitoare în mijlocul nopții, îi contemplă pe zei în față și îi adoră de aproape, apoi revine în lumea viilor trecând prin toate elementele³⁵. Ca urmare a inițierii, neofitul este îmbrăcat în douăsprezece stole sacerdotale, reprezentând cele douăsprezece constelații ale zodiacului, semn că, sub influența misticii neopitagoreice, teologia isiacă concepea Hadesul ca un ținut astral, și nu ca unul subteran.

Înainte de a continua cu discuția asupra gnozei și a creștinismului, aruncând o privire retrospectivă asupra cultelor “păgâne” inventariate de Alexandru Odobescu, se observă că toate sunt religii de mistere: Mithra, Isis și Sarapis, Cavalierii danubieni, chiar și Diana orgiastică. Este o întâmplare că savantul român nu simte nevoia să citeze divinitățile religiei clasice, oficiale, nici chiar pe Jupiter Optimus Maximus, sau e vorba de o preferință neexprimată conștient pentru fenomene religioase care permit o participare emotivă, empatică? (Mă gândesc la celălalt mare erudit contemporan lui Alexandru Odobescu, B. P.

³⁴ R. E. Witt, *Isis in the Graeco-Roman World*, Ithaca, New York, Cornell University Press, p. 22.

³⁵ Lucius Apuleius, *Măgarul de aur. Metamorfoze*, București, Editura pentru literatură și artă, 1958, p. 281.

Hasdeu, care, în ultima parte a vieții, după moartea fiicei sale Iulia, s-a interesat de fenomenele de mediumnitate și spiritism.) Sau avem de-a face din partea sa cu o concluzie rămasă la nivel subliminal și, deci, neformulată științific, și anume aceea că în Dacia, după reformarea politeismului clasic indoeuropean de către Zamolxe³⁶, sensibilitatea religioasă se orientase spre inițierile letale și catabasice, aniconice, și că acest orizont de așteptare a determinat asimilarea cu predominanță din oferta religioasă romană a divinităților de tip misteric?

Gnoza și creștinismul

Alexandru Odobescu se arată fascinat de talismanele și amuletele (*gemmae abraxae*) gnostice descoperite în Dacia. Acestora, arheologia contemporană le-a adăugat descoperiri mai complexe, cum este mormântul de rit iudeo-gnostic de la Dierna, în care, alături de alte obiecte rituale, se află și plăcuțe magice de aur, cu texte grecești, sabeene sau latine, cu rol probabil apotropaic, psihopomp și de protecție a mormântului prin blestem (*defixionis tabella*)³⁷.

Este interesant faptul că, dintre toate sectele gnostice, cea mai bine reprezentată în Dacia romană și postromană este cea basilidiană, înaintea altor școli care au avut în general o răspândire mai mare, cum sunt cele ale lui Valentin, Marcion sau Mani. Situația se explică prin regimul diferit pe care aceste secte îl aveau în viața religioasă a imperiului: în timp ce cultele orientale “păgâne” erau acceptate și difuzate ca religie oficială, cele iudeo-creștine și gnostice făceau subiectul persecuțiilor. Fără sprijin oficial, misionarii întâlneau mult mai mari dificultăți în a pătrunde și, cu atât mai mult, în a întemeia comunități și biserici gnostice în

³⁶ Mircea Eliade, *op. cit.*, vol. II, p. 172-176.

³⁷ Mihai Bărbulescu, *op. cit.*, pag. 138.

provinciile mai depărtate. În acest condiții este explicabil de ce mistica gnostică ajungea aici în forme sincretice, îmbinând magia și rituri soteriologice, și de ce predomină obiectele de cult individual și mai puțin cele “liturgice” și monumentale.

Teologia lui Basilide alcătuiește cel mai complex și stufos sistem gnostic. O divinitate originară, supracategorială, apofatică, “Dumnezeu care nu există”, creează totul printr-o panspermie universală, din care iau naștere trei “filialități”, spiritul, sufletul și trupul creației. Prima filialitate, Fiul lui Dumnezeu, locuiește lumea hipercosmică; a doua filialitate, Duhul (Pneuma) sfânt, formează o barieră animică între hipercosmos și cosmos; a treia filialitate dă naștere cosmosului material. Acesta din urmă apare în felul următor: din sămânța celei de-a treia filialități ia naștere Primul arhonte, care va forma Ogdoada, al optulea cer (cerul stelelor fixe); apoi ia naștere Al doilea arhonte, care va forma Hebdomada, cele șapte sfere planetare; apoi se degajă eterul, care separă lumea astrală de cea terestră; apoi aerul și, în sfârșit, apele și pământul. Tendința teleologică a filialităților este de a se înălța spre Dumnezeul care nu există, dar cea de-a treia filialitate nu poate face aceasta decât purificându-se de chingile materiei care o țin legată în lumea arhonților. Din natura celei de-a treia filialități se împărtășesc și oamenii, făpturi pneumatice, care sunt însă sortite să transmigreze din trup în trup și să nu se poată înălța în absența revelației gnostice și a vieții ascetice cerute de aceasta. Tehnicile și formulele cathartice basilidiene au în vedere transcenderea a nu mai puțin de 365 de “cercuri” care țin spiritul uman prizonier³⁸.

Divinitatea basilidiană Abrasax, sau Abraxas, ale cărui litere, însumate aritmologic, dau totalul de 365, este un zeu cu aspect compozit care, după un model probabil caldean, simbolizează întreaga structură astrală, totalitatea sferelor, Eonul, marele an cosmic. Este o făptură teriomorfă cu trunchi și brațe de om, cu cap de cocoș (indicând caracterul solar, precum cel al lui Phanes orfic), cu șerpi în loc de picioare (indicând caracterul chthonian, ca giganții sau ca zeul orfic Kronos), cu un bici în mâna dreaptă (care trimite la caleașca solară)

și cu un scut în mâna stângă (prin care este identificat lui Iao, Iahve, din Vechiul Testament)³⁹. Figura acestei divinități panteiste, asemănătoare lui Aion mithraic (zeu cu corp uman, cap de leu, aripi de vultur, înconjurat de un șarpe), este desenată pe amuletele Abrasax⁴⁰, pentru a facilita magic purificarea în vederea dobândirii condiției pneumatice.

În mod forțat, Alexandru Odobescu regroupează sub numele lui Basilide mai multe secte gnostice, în iconografia cărora șarpele apărea ca “emblemă a eternității”: basilidieni, ofiți, naaseeni etc.⁴¹. În diverse forme sincretice, ele au făcut o concurență masivă creștinismului primitiv din spațiul nord-dunărean: “Eu înclin să cred că în țările noastre creștinismul a trebuit să ducă o luptă mai aprigă cu această ultimă fază a păgânismului decât în apus, luptă care poate că a durat până la așezarea slavilor pe malurile Dunării inferioare. Într-adevăr, în Dacia vestigiile creștinismului primitiv sunt mai puține decât cele ale cultelor gnostice, iar acele câteva date care se referă la introducerea creștinismului privesc mai degrabă creștinarea popoarelor barbare (goții – Ulfilas, slavii – Chiril și Metodiu) decât pe cea a coloniilor romane”⁴².

Din perspectiva istoriografiei actuale, ideea unei confruntări a creștinismului cu gnoza în Dacia romană este improbabilă. Sectele (ofiți, perați, barbelo-gnostici, naaseeni, cainiți, sethieni) și școlile gnostice (Basilide, Valentin, Marcion) au funcționat într-adevăr ca explicații alternative la interpretarea creștină, iar biserica, în special după acceptarea de către Constantin a creștinismului ca religie oficială a imperiului, a dus o luptă îndârjită pentru limitarea răspândirii și apoi eradicarea lor. În Dacia romană, însă, creștinismul nu a pătruns ca religie oficială, ci prin importuri întâmplătoare, chiar ilicite, și nu a avut deci de luptat în mod special cu sectele gnostice, ci cu persecuția oficială.

³⁸ H. Leisegang, *La Gnose*, Paris, Payot, 1971, p. 152-176.

³⁹ Gilles Quispel, în *Gnosis. Festschrift für Hans Jonas*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1978, p. 499-500.

⁴⁰ “[...] figuri ciudat îmbinate, scrie Odobescu, precum trupuri omenești cu capete de cocoș sau de leu și cu șerpi în loc de picioare; tot pe ele se văd și felurite inscripțiuni grece, ebraice ori siriace, dintre care cele mai clare sunt cuvintele «Abrasax, Iao, Hnoufis, Sabaoth» și altele.”. *Istoria arheologiei*, în *Opere complete*, vol. IV, p. 326.

⁴¹ *Ibidem*.

Odobescu avea cunoștință de această situație, deoarece el reproduce un raport arheologic al lui Cezar Bolliac în care se publică un mormânt daco-roman de rit cripto-creștin: “Semnul crucii la căpătâi vădește că femeia a fost creștină și ascunderea acestei cruci vădește că creștinsimul era prigonit; era periodul prigonirii a șasea, care a fost sub Septimiu Sever; mormântul și celelalte vădesc că femeia a fost dintr-o clasă superioară a societății, din care se poate trage că creștinismul era prin Dacia pre la începutul secolului al treilea, adică cu un secol până să nu-l impună Constantin Daciei”⁴³. Totuși, mărturiile asupra creștinismului din perioada romană sunt puține, fiind vorba cel mai adesea de creștini izolați veniți din orient, și mai puțin de localnici convertiți pe teritoriul Daciei⁴⁴. În aceste condiții, este greu de vorbit de o înfruntare între credințe; cel mult se poate accepta ideea unei concurențe “libere” între ele, din care sincretismul magico-mistic de tip gnostic pare să iasă într-adevăr avantajat.

Aceasta este adevărat însă numai pentru secolele al II-lea și al III-lea, deoarece pentru perioada postromană dovezile arheologice tot mai bogate ale creștinismului la daco-români⁴⁵ infirmă presupunerea lui Odobescu în ce privește predominanța gnozei. În secolul al IV-lea, când, după câteva decenii de colaps, Constantinopolul reia legăturile cu fosta provincie Dacia, creștinismul devenea și el religia oficială a imperiului, căpătând sprijinul statului. Astfel încât, dacă ideea unei creștinări timpurii, în timpul stăpânirii romane, este greu de susținut⁴⁶, aceasta trebuie să fi avut în schimb loc în perioada postromană de până la sosirea slavilor (secolele IV-VI). Coroborând dovezile arheologice, Mihail Macrea ajunge la concluzia că creștinarea efectivă a populației daco-romane a avut loc în secolul al IV-lea⁴⁷, prin activitatea misionarilor veniți din dreapta Dunării.

⁴² *Interesele arheologice ale Pannoniei și ale Daciei*, p. 361-362.

⁴³ *Antichitățile județului Romanați*, în *Opere*, vol. V, p. 168-169.

⁴⁴ Pentru aportul creștin ne-latin și ne-elen al daco-sciților convertiți, vezi Eugen Lozovan, *op. cit.*, cap. “Dacia sacra”.

⁴⁵ N. Gudea, I. Ghiurco, *Din istoria creștinismului la români. Mărturii arheologice*, Oradea, 1988.

⁴⁶ Vezi discuția lui D. M. Pippidi asupra Izvoarelor creștinismului daco-roman, în *Contribuții la istoria veche a României*, București, Editura Științifică, 1967, p. 481-496.

⁴⁷ Mihail Macrea, *À propos de quelques découvertes chrétiennes en Dacie*, în *op. cit.*, 203-227.

Un astfel de misionar a fost Niceta, episcopul Remesianeii, în care V. Pârvan, C. C. Giurescu și alții au văzut, în mod eronat totuși, pe “apostolul nostru național”⁴⁸. În orice caz, există mărturii asupra mai multor misionari care propovăduiau în rândul localnicilor și al migratorilor stabiliți în Dacia, persecutați și martirizați de către căpeteniile triburilor gotice. Odobescu subliniază pe bună dreptate că “l’antagonisme et les persécutions entre les adorateurs des faux dieux germaniques et les chrétiens commencèrent de bonne heure. Il est certain que l’invasion des Goths trouva en Dacie des adeptes du Christ qui éprouvèrent bientôt les effets de l’intolérance des payens”⁴⁹, în acest sens putând fi citată o mărturie din *Acta sanctorum*: “Punându-le la cale iarăși o încercare, ca de obicei, de către goți, unii din băștinașii din acel sat, aducând jertfe zeilor, erau gata să jure înaintea prigonitorilor că nu este nimeni creștin în satul lor”⁵⁰.

Atharic, regele vizigot căruia Odobescu îi atribuie tezaurul de la Pietroasa, a declanșat mai multe persecuții (348-349, 369-372) împotriva religiei creștine, care amenința nu numai “credința străbună” germanică, ci chiar organizarea lor militaro-tribală. Într-adevăr, o importantă populație de vizigoți fuseseră creștinați (în variantă ariană) de către Wulfila, episcop care a tradus Biblia în limba gotică, într-un alfabet runic îmbunătățit după alfabetul grec⁵¹. Aceștia s-au rupt de sub autoritatea regelui păgân și au trecut în sudul Dunării, în imperiu. Pentru a stăvili influența romană și creștină în rândul populației gotice și a celei autohtone, vizigoții i-au martirizat și pe Sava “Gotul”⁵², sau pe cei patru creștini de origine

⁴⁸ “Creștinismul a fost cunoscut în Dacia încă din timpul dominațiunii romane; convertirea în masă însă a populațiunii daco-romane din stânga Dunării s-a făcut între 350 și 450, cu ajutorul misionarilor, dintre care cel mai însemnat este Niceta din Remesiana.” C. C. Giurescu, *Istoria românilor*, vol. I, București, 1935, p. 197. Vezi însă contraargumentele în privința activității misionare a lui Niceta în stânga Dunării aduse de D. M. Pippidi, *Niceta din Remesiana și originile creștinismului daco-roman*, în *op. cit.*, p. 497-516.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 512.

⁵⁰ S. Dolinescu-Ferche, *On socio-economic relations between natives and huns at the lower Danube*, în vol. *Relations between the autochthonous populations on the territory of Romania*, București, 1975, p. 92.

⁵¹ Pe care Odobescu îl prezintă mai pe larg în *Tezaurul de la Pietroasa*, în *Opere*, vol. IV, p. 467, 471 etc., unde discută inscripția runică de pe brățara (*armilla*) de aur din Tezaur

⁵² Despre care se spune în *Acta Sanctorum* că a fost înecat în apele râului Musaios, pe care Odobescu îl identifică după toate probabilitățile corect drept râul Buzău, în *ibidem*, p. 512.

greco-microasiatică, Zotikos, Attalos, Kamasis, Philippos, îngropați în cripta unei bazeilici descoperită la Niculițel, lângă Isaccea⁵³.

Activitatea apostolică creștină a continuat și în rândul hunilor și al celorlalte popoare barbare. Astfel, din secolul al cincilea s-au păstrat știri referitoare la un Theotimos “Scitul”, episcop al Tomisului, care a răspândit creștinismul printre huni. Epoca de creștinare a daco-romanilor acoperă prin urmare perioada postromană, în schimb nu poate fi prelungită până la creștinarea slavilor, deoarece fondul lexical creștin din limba română este de origine latină, și nu slavă⁵⁴.

După retragerea aureliană, tabloul vieții religioase din Dacia a suferit o simplificare drastică. Majoritatea divinităților de sorginte străină, în special asiatică, dispar, fiind evident că ele nu se înrădăcinaseră în viața spirituală a provinciei și că existența lor depinsese de pietatea unor indivizi particulari, militari sau coloniști, unii aflați doar temporar în Dacia. Același lucru se întâmplă cu *dii consentes*, zeii panteonului clasic greco-latin, al căror cult, erodat iremediabil chiar în imperiu, pierde suportul politico-material al instituției statului. Prin convertirea lui Constantin cel Mare, creștinismul, în schimb, capătă un sprijin instituțional care îi va permite să iradieze și să se impună și în fosta provincie, rămasă încă în sfera spirituală a imperiului.

În aceste condiții, credințele din Dacia postromană, de la începutul perioadei migrațiilor, pot fi reduse schematic la patru clase. Prima este reprezentată de credințele de tip misteric, derivând din cultele de mistere celebrate în imperiu și grefate pe un substrat daco-geto-trac. Desigur, templele sunt distruse și obiectele accesorii ale inițierii dispar; de asemenea, profilul divinităților, Mithra, Diana-Hecate, Isis și Sarapis, Cabiri, Cavalier trac, Cavaleri danubieni, se estompează rapid. Supraviețuiește în schimb o anumită sensibilitate

⁵³ Mircea Babeș, în Note la *ibidem*, p. 968.

⁵⁴ Alexandru Avram, comentariile din Note la Alexandru Odobescu, *Opere*, vol. V, p. 361.

pentru eschatologie și “lumea de dincolo”, precum și anumite tehnici ascetice și soteriologice, legate de reclusiune și deprivare senzorială. După Constantin Daniel, numeroasele vetre de sihăstrie din țara noastră provin din misterele dace, sincretizate cu misterele daco-romane și asimilate apoi în creștinism. “Acești sihaștri nu acceptau viața în obște organizată și voiau să trăiască izolați după propriile lor rânduieli. Ba chiar în obște, unii sihaștri se zideau în chiliile lor spre a fi cât mai izolați de lume. Această claustrare constituia fără îndoială o continuitate incontestabilă cu spiritualitatea discipolilor lui Zamolxe, de trăire însingurată”⁵⁵. Tot mai difuze și imprecise, aceste credințe se păstrează, uneori în aspecte aproape de nerecunoscut, în folclor.

A doua clasă o constituie creștinismul (concurat, la vizigoți și gepizi, de erezii precum arianismul) care, după cum am văzut, se generalizează tocmai în perioada prefeudală, de până la venirea slavilor.

A treia clasă sunt credințele popoarelor germanice migratoare, de până la creștinarea lor.

A patra clasă sunt credințelor migratorilor asiatici, în speță hunii și alte popoare turanice, credințe de natură în special șamanică.

Culte germanice

În Dacia romană, divinitățile germanice apar doar sporadic, fiind aduse de militari de origine celtă sau germanică ajunși întâmplător în provincie, sau de localnici care au servit în legiunile de la Rin. Aceste divinități sunt cunoscute în *interpretatio romana*: Hercules Magusanus, Matres, Suleviae⁵⁶.

⁵⁵ Constantin Daniel, *Zamolxis, ucenicii săi și claustrarea*, în *Luceafărul*, nr. 6-7/1984, p. 8.

⁵⁶ Vezi Mihail Macrea, *Culte germanice în Dacia*, Cluj, Cartea Românească, 1947.

În Dacia postromană, în schimb, triburile migratoare păgâne aduc întreg panteonul mitologiei germane, pe care încearcă, după cum am văzut, să-l impună și localnicilor, persecutându-i pe creștini. Odobescu citează surse ale creștinismului primitiv în care se povestește că “le grand judex des Visigoths Thervinges, Athanaric, ennemi acharné de la religion du Christ, faisait promener, sur des chars, les idoles de ses dieux, à travers les pays qu’il dominait sur la rive gauche du Danube, et qu’il punissait de mort tous ceux qui refusaient de les adorer”⁵⁷. Pe columna ridicată în 404 de către Arcadius la Constantinopol pentru a sărbători victoria tatălui său, Teodosiu, asupra barbarilor din nord, pot fi văzute imaginile (*eidola*) zeilor adorați de goții de la Dunăre, purtate pe trei cămile. Cele trei statuete (*xoana*) primitiv lucrate, din trunchiuri fără brațe și picioare, doar cu capete bărboase, reprezintă triada teutonică sau scandinavă formată din Odin (Wodan sau Gutan), interpretat de romani drept Mercur, Donar (Thor), interpretat drept Hercule, și Zio (Tyr sau Saxnot), interpretat drept Marte. Aceste trei divinități, reprezentate în statui de metal, au fost adorate de popoarele germanice păgâne în tot Evul Mediu⁵⁸, ultimul templu al lui Odin, Thor și Freyr din Upsala fiind transformat într-o biserică creștină abia în anul 1161.

De altfel, Odobescu emite ipoteza că însuși tezaurul de la Pietroasa, în componența căruia nu intră arme sau obiecte funerare, constituia *le trésor* al unui templu închinat lui Odin. El ar fi fost îngropat de către Athanaric, rege-sacerdot al cultului gotic, în preajma lui 381, când ultimii vizigoți păgâni au trebuit să se refugieze în imperiu, sub presiunea invaziei hunilor. Odobescu presupune că vasele serveau ofrandelor sacre, obiectele de îmbrăcăminte țineau de recuzita regelui-preot, iar pe brățara (*armilla*) cu inscripție runică se făceau jurămintele solemne⁵⁹. În cele 16 figuri ce înconjoară mica statueta centrală de pe vasul (*patera*) din tezaur, Odobescu vede, împreună cu Charles de Linas, “les divinités de la

⁵⁷ *Tezaurul de la Pietroasa*, p. 512.

⁵⁸ Odobescu citează din *Vita Sancti Galli* de Walafrid cum sfântul Colomban a găsit, în 612, într-o localitate pe malul lacului Constanț: “Tres imagines aereas et dauratas superstitionosa gentilitas ibi colebat, quibus magis quam creatori mundi vota reddenda credebatur”, în *ibidem*, p. 733.

Walhalla germanique, qui ont emprunté les formes, les vêtements et même certains attributs des dieux de la Grèce, tout en conservant plus d'un trait caractéristique de la mythologie des Goths”⁶⁰. Iar în inscripția runică de pe brățară, după o analiză făcută cu multă acribie, el sfârșește prin a descifra o formulă de consacrare a Sciției (aici Dacia) fie lui Odin, fie chiar cuceritorilor ei goți⁶¹.

Cercetările ulterioare au modificat puțin concluziile lui Odobescu. Prin caracteristicile ornamentației, tezaurul pare a se situa într-o perioadă ceva mai târzie, și anume nu la sfârșitul secolului al IV-lea (fuga vizigoților lui Athanaric din fața hunilor), ci la jumătatea secolului al V-lea (descompunerea regatului hunic după moartea lui Attila). El nu ar aparține deci vizigoților, ci unei alte familii a triburilor gotice, ostrogoților, incluși cu statutul de confederați în marele conglomerat etnic condus de huni⁶².

De asemenea, nu există suficiente dovezi pentru a proba existența vreunui templu gotic în Dacia. Mult mai probabilă este ipoteza că tezaurul a fost depus intenționat în pământ, ca ofrandă sacră adusă zeilor, practică destul de răspândită în lumea germanică. Piese ce îl alcătuiesc nu au fost deci folosite într-un cult propriu-zis, ci au fost acumulate în timp, din tributuri, jafuri sau din comenzile către atelierele locale. Astfel, patera ar proveni dintr-un templu din Asia Mică, din Antiochia, unde hunii făcuseră o incursiune la sfârșitul secolului al IV-lea; iconografia ei nu reprezintă divinitățile germanice, ci cortegiul misteric al Marii Zeițe Cybele, al cărei cult a cunoscut o scurtă resurecție în timpul lui Iulian Apostatul⁶³. În sfârșit, inscripția runică nu a fost perfect descifrată nici astăzi, cele mai plauzibile lecturi fiind cea a lui R. Loewe, “Lui Jupiter al goților consacrat”, și cea a lui M. Isbășescu, “Al goților stăpân ereditar sacrosanct”.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 731-734.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 639.

⁶¹ *Ibidem*, p. 496. Pentru tradiția personificărilor alegorice ale Daciei cucerite de romani, vezi Mihail Macrea, *Personificările Daciei în arta și pe monedele romane*, în *op. cit.*, p. 158-166.

⁶² Radu Harhoiu, *Tezaurul de la Pietroasa în lumina noilor cercetări*, în *Tezaurul de la Pietroasa*, ed. cit., 1030-1035.

⁶³ Mircea Babeș, Note la *ibidem*, p. 972-973.

Culte asiatice

Înainte de a fi asimilate sau creștinate, popoarele asiatice migratoare au adus în spațiul european propriile lor credințe. Cele mai ușor de cercetat arheologic sunt riturile funerare, grație prezenței a numeroase morminte princiare. Construite sub formă de movile (kurgane), mormintele erau “întrebuințate ca monumente comemorative ce se ridicau deasupra cadavrului unui șef de popoare, unui erou, sau chiar totalității luptătorilor căzuți într-o bătălie”⁶⁴. Alexandu Odobescu se oprește în mai mult rânduri asupra unor kurgane (la noi, gorgane) impresionante atât prin bogăția tezaurilor îngropate odată cu căpetenia respectivă, cât și prin dimensiunile lor, cum ar fi kurganul scitic Kul-Oba (Muntele de aur) de lângă Kerci, în Crimeea, având o boltă interioară de 12 metri înălțime și 7 metri în diametru.

Fastul acestor morminte, în care mortul era îngropat călare, însoțit de numeroase arme, bijuterii, obiecte casnice etc., se explică printr-o eschatologie de tip războinic, în care căpetenia trecea printr-o eroizare ecvestră și își continua existența postmortem. “În chipul acesta, scrie Odobescu, explicând mormintele cu dom circular, li s-a hărăzit [morților], drept locuință vecinică, un spațiu mărginit carele însă, prin rotunjeala liniilor sale, atât în circuitul orizontal sau pieziș al pardoselilor și al pereților, cât și în boltirea verticală a tavanului, putea să dea morților iluziunea unui *microcosm*. Într-însul ei păreau că-și prelungesc viața de veci într-o lume restrânsă, dar cercuită și ea printr-o roată, ca a zarei de pre pământ și sub un dom circular, ca însăși bolta cerului”⁶⁵.

La noi în țară, o importantă grupare de kurgane ostrogotice de “rit hunic” a fost descoperită în zona Someșului (cele două morminte princiare de la Apahida, tezaurile de la

⁶⁴ Al. Odobescu, *Opere alese*, vol. II, p. 312-313.

⁶⁵ *Ateneul român și clădirile antice cu dom circular*, în *Opere*, vol. V, p. 277, respectiv 275-276.

Șimleul Silvaniei și de la Someșeni). Tot unui conducător de neam hunic (Uldin?), din preajma anului 400, îi aparține și mormântul de la Concești, pe care, într-o primă fază, Odobescu îl plasează temporal destul de corect (sec. II-III). Mai apoi, crezând, printr-o confuzie, că din mormânt ar proveni și un manuscris pe hârtie de bumbac, pe care recunoaște primele versuri din *Dorge-ciodpa (Tăietorul de diamante)*, unul din tratatele psihopompe din buddhismul tibetan, religie la care s-au convertit mongolii ce aveau să invadeze Europa, autorul trage concluzia spectaculoasă, dar eronată, că “în malul de la Conțești a fost înmormântat de pe uzurile tradiționale ale popoarelor scitice și ale budismului, kaganul sau mârzacul [mongol], căruia i s-au pus în bolta-i funerară calul cu hamutul său, armele și podoabele-i cele prețioase, vasele adunate de dânsul în pradă și în fine sentențe și texturi liturgice, scrise în limba religiunii, cu litere albe pe fâșii de hârtie neagră”⁶⁶.

În sfârșit, în panorama religiilor din spațiul Daciei postromane trebuie amintit un complex de credințe și rituri mult mai greu, dacă nu imposibil, de atribuit unei etnii anume: șamanismul. La data respectivă, Odobescu dispunea de informații absolut insuficiente asupra temei (chiar și astăzi, problema difuziei a rămas în bună măsură obscură), astfel încât ipotezele sale, de obicei atât de temperate critic, devin fanteziste. Cercetând evoluția figurilor animaliere androcefale șamanice, el presupune, în mod hazardat, că acestea provin în spațiul european dintr-un fond “turanic” sau fino-uralo-siberian.

Această seminție turanică ar fi venit în Europa înaintea popoarelor indoeuropene și ar fi fost împinsă de acestea în laturile vestice ale continentului. În felul acesta, bretonii ar aparține aceleiași “seminții brahicefale” cu popoarele siberiene, ceea ce ar explica înrudirile de bestiariu fantastic din mitologiile lor. “Credința lor în tot felul de genii mărunți, vicleni și răutăcioși: gnomi, farfadeți, corigani, *loups-garoux* și fel de fel de strigoi, de stafii, de iesme, de vârcolaci locali, n-are ea, oare, aparențele spiritismului întreținut încă și azi de preoții

⁶⁶ *Istoria arheologiei*, p. 304-309.

șamani printre popoarele fineze și mongolice ale mai întregii Siberii: iacuți, ostiaci, tunguși, ceremiși, ciuvași, votiaci și alții?”⁶⁷

Este adevărat că difuziunea aproape universală a unor practici șamanice conduce la ipoteza că șamanismul a fost religia preistoriei, în acest sens putând fi interpretate, spre exemplu, picturile rupestre paleolitice. Din substratul arhaic, credințele șamanice au fost preluate și integrate în religiile indoeuropene, Mircea Eliade analizând mai multe figuri de zei sau magi din mitologiile celtică, germană, greacă, tracă, sau scitică care au trăsături șamanice⁶⁸. În epoca istorică, migrațiile continue dinspre Asia, de la sciți, turanici (huni, bulgari) până la fino-ugrici și unele triburi mongolice neconvertite la buddhism, au putut reînnoi fondul șamanic. Vrăjitoria eurpoeană ar fi, în opinia unor cercetători mai recenti⁶⁹, moștenitoarea practicilor șamanice, culpabilizate însă și satanizate de creștinism. Folclorul nostru păstrează și el uimitor de multe practici magice, făpturi fantastice (din cele citate de Odobescu) sau tipare narrative ce se încadrează în tipologia șamanismului.

Mircea Eliade definește șamanismul ca o tehnică a extazului. Sub influența unor plante halucinogene, șamanul se decorporalizează și călătorește în zbor fie în lumea aceasta (pentru a regăsi un animal pierdut, o comoară ascunsă, pentru a-și spiona dușmanii și a-i ataca etc.), fie pe lumea cealaltă (unde spiritele strămoșilor îl sfârtecă, pentru ca, pornind de la schelet, să-i reconstituie un trup indestructibil).

Există teorii etnopsihologice care, dezvoltând axioma filosofică a relativității cunoașterii (lumea ca reprezentarea noastră) și aplicând metodele fenomenologiei, explorează modul în care fiecare grup cultural își creează propria realitate. Plantele halucinogene utilizate în șamanism nu sunt simple modalități de a crea iluzii, ele sunt mijloace de a deregla percepția obișnuită și a deschide accesul la dimensiuni paralele ale lumii, excluse de viziunea

⁶⁷ *Heraldica națională. Patrupedele androcefale figurate în monumente și originea lor*, în *Opere*, vol. V, p. 339-340.

⁶⁸ Mircea Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 1974.

rațională. Astfel, șamanul întâlnește “animale de putere” (cum sunt animalele fermecate din basme, albina, furnica, lupul, calul, care toate vorbesc), folosește “obiecte de putere” pentru a-și înfrunta dușmanii (năframa, peria, piaptănușul din basme), cheamă spiritele izvoarelor, peșterilor, locurilor cu ajutorul unor instrumente vibrante speciale (*bull-roarer*), zboară purtat de un cal înaripat (sau o mătură, un covor, o pasăre), coboară prin gârliciul pământului pe un alt plan al realității, își câștigă drept aliați ființe spirituale non-organice cu forme monstruoase (Sfarmă-Piatră, Buzilă, Ochilă etc.), se transformă în corb, lup sau alte animale, se luptă cu alți vrăjitori sau cu duhuri (zmei, gheonoaie) care au răpit sufletul unui om (o fată de împărat), ajunge la stăpânii lumii celeilalte (un moșneag, o sfântă), care îl pun la încercări ciudate, răsplata fiind uneori dobândirea imortalității (apa vieții, mărul de aur etc.).

Combătând, într-un articol plin de vervă ironică, afirmația lui Bolliac că tracii ar fi practicat fumatul⁶⁹, Odobescu face un erudit excurs prin izvoarele antice care atestă practica șamanică a inhalării de fum halucinogen de către popoarele din nordul și vestul Pontului Euxin. Herodot relatează că “masageții descoperiseră un copac ale cărui fructe ei le aruncau pe jărat, stând cu grămada adunați împrejurul focului și din fumul ce se înălța, și pe care-l miroseau, ei se îmbătau, precum grecii din vin”. Același Herodot spune că “sciții, intrând sub niște acoperișuri de pânză, pun sămânță de cânepă pe pietre roșite în foc; și când acea sămânță începe a arde, ea răspândește un fum mai tare decât aburul băilor din Grecia; și sciții, amețiți de acea abureală, se pun pe urlete”. Pomponiu Mela afirmă că “locuitorii Traciei nu cunoșteau uzul vinului, ci că, mâncând ei se așezau împrejurul focului, aruncau pe jărat niște semințe și prin mirosul lor deșteptau într-înșii o veselie analogă cu a beției”. Strabon îi numește pe locuitorii Moesiei “capnobatai” (cei care merg în fum?, cei care călătoresc cu ajutorul fumului?). Plutarh arată că, folosind mugurii unei plante asemănătoare cu șovârful, tracii “se îmbată și pică într-un somn adânc”. Iar Pliniu cel bătrân amintește că barbarii din nord

⁶⁹ Carlo Ginzburg, *I benandanti*, Torino, 1966; *Istorie nocturnă. O interpretare a sabatului*, ed. cit., susținut de Ioan Petru Culianu, *Călătorii în lumea de dincolo*, București, Ed. Nemira, 1994, p. 63-76.

inhalau fumul unei plante, săbiuța, pentru a-și spori puterile.⁷¹ În fond, cam același este materialul antic pe care Carlo Ginzburg își întemeiează ipoteza că șamanismul a fost adus în Europa de popoarele scitice.

Încheiem această panoramă cu observația că secolele de la sfârșitul antichității și începutul perioadei barbare, cât a durat influența romană asupra Daciei, au transformat radical profilul spiritual al acestei zone. Religia abstrusă a dacilor, rămasă în bună măsură și astăzi în penumbră pentru noi, a fost dizlocată sau înecată de revărsarea de culte aduse de imperiu și, mai apoi, de populațiile migratoare. Protoromânii s-au format în acest *humus* cultural extraordinar de bogat. Iar dacă creștinismul s-a impus destul de curând și în fosta provincie geto-dacă, astfel încât se poate spune că românii s-au născut creștini, nu este mai puțin adevărat că ei au un “inconștient încărcat”, că sunt moștenitorii unei culturi religioase efervescente, cu numeroase latențe creatoare.

Evul Mediu românesc nu poate fi înțeles în afara unui asemenea (sumar) tablou al culturilor de la sfârșitul antichității și din perioada migrațiilor, lucru perfect adevărat și pentru civilizația occidentală. Creștinismul, devenit religie oficială, identificat deci unui supraeu colectiv, se construiește pe un fundal de adâncime alcătuit din toate credințele și riturile păgâne, pe care le reprimă, sau, în cel mai bun caz, le asimilează, prin *interpretatio*. Ceea ce deosebește însă Evul Mediu răsăritean de cel apusean este faptul că, în apus, cultura păgână este o cultură *refulată* de creștinism, în timp ce în răsărit cultura păgână este doar o cultură *uitată*.

În imperiu, atât cultele păgâne, cât și creștinismul, devenit religie de stat, au avut parte de o bază logistică și administrativă, deci o latură instituțională. După retragerea romană și de-a lungul migrațiilor, populația protoromână a fost lipsită de structuri politico-

⁷⁰ “Relațiunea” lui Cezar Bolliac este reprodușă de Odobescu în *Antichitățile județului Romani*, p. 193.

administrative proprii, fiind mereu la limita aculturației. Biserica creștină, radiind asupra fostei provincii Dacia dinspre Bizanț, nu a avut deci de înfruntat caste preoțești, rețele de temple, școli, biserici sau secte eretice, adică tot ceea ce constituie substratul socio-material al unei mișcări religioase. Vechile culte, lipsite de suport liturgic, erau treptat uitate, iar creștinismul, beneficiind de prestigiul și sprijinul misionar al marilor centre de iradiere culturală, s-a impus oarecum de la sine, într-o mișcare generală de convertire a Europei. Neavând a înfrunta o ideologie religioasă bine organizată teoretic și cultural, ci doar reminiscențele fabulatorii ale vechilor credințe, el nu a suferit, în părțile noastre, o cristalizare accentuată, provocată de nevoia de delimitare prin opoziție și contrast.

Cred că aceasta este explicația pentru formarea, în spațiul Daciei postromane, a ceea ce Mircea Eliade numește un “creștinism cosmic”. Nu este vorba de o variantă (sau erezie) panteistă a creștinismului, ci doar de un creștinism mai puțin cristalizat, care tolera fără probleme micile erezii și superstiții mai mult sau mai puțin informale ale populației. Pentru a deveni cu adevărat o amenințare, o erezie trebuie să găsească un “canal” instituțional de difuzare, lucru pe care îl face de obicei parazitând și deturnând pe anumite segmente însăși rețeaua bisericească. Așa se explică de ce, să spunem, bogomilismul, una din cele mai mari erezii din zona răsăriteană, nu s-a extins la nord de Dunăre, grefându-se doar pe provinciile imperiului bizantin.

În lipsa unor structuri politico-administrative durabile, vechile culte au fost treptat uitate, iar noile erezii nu au putut prinde rădăcini. În schimb, temele rituale și imagistica lor fabuloasă, oarecum desacralizate în lipsa suportului liturgic, deci făcute “aseptice” din perspectiva bisericii creștine, au putut fi preluate de imaginarul colectiv. În răsărit nu a existat o “mare cenzură a imaginarii” precum în apus, unde, într-o mișcare conjugată, reforma și contrareforma au pornit ofensiva împotriva gândirii magice și păgâne reemergente în

⁷¹ *Fumuri arheologice scornite din lulele preistorice, de un om care nu fumează, în Opere alese, vol. II, p. 324-327.*

Renaștere, într-o adevărată înfruntare teoretică și culturală. Într-o coabitare relativ pașnică cu biserica, cultura populară românească a devenit moștenitorul și depozitarul amintirilor pe jumătate uitate ale credințelor păgâne și eretice. De aceea, nu aș vedea în folclor un fenomen de creație colectivă spontană, ci mai degrabă un fel de memorie tot mai palidă a unor mituri și ideologii religioase care, prin dispariția instituțiilor-suport, și-au pierd tot mai mult limpezimea imagistică, ritualică și conceptuală inițială.

Visul Baroc – simbol al colapsului ontologic

1. Scurtă biografie a visului

Visul este una din temele care a însoțit cultura umană încă de la apariția acesteia. De-a lungul timpului, el a fost înțeles și utilizat în cele mai diverse moduri, fiind integrat și adaptat viziunii despre lume a civilizației respective. Cum se întâmplă cu orice arhetip longeviv, accepțiile date visului pot fi grupate în trei mari categorii. Cea mai veche accepțiune este cea metafizică, conform căreia visul are o realitate ontologică și este o poartă de comunicare cu suprarealitatea. Cea de-a doua este cea psihologică, visul fiind văzut ca o manifestare subiectivă a psihicului uman și o ușă spre inconștient. Cea de-a treia este cea estetică, visul fiind privit ca o temă literară și artistică, cu o extinsă difuziune în diverse epoci și spații geografice. Toate marile religii și curente au valorizat tehnica onirică de explorare a lumilor paralele, arhetipul visului trecând prin tot atâtea metamorfoze și anamorfoze.

1.1. *În șamanism.* Culturile primitive neolitice nu aveau o reprezentare unificată asupra sufletului. După cum reiese din studiile antropologilor ce s-au aplecat asupra acestor populații, de la Lucien Lévy-Bruhl la E. Evans-Pritchard, E. Arberman și A. Hultkrantz, primitivii deosebesc mai multe suflete care locuiesc simultan în om, suflete corporale (cele care se manifestă în starea de veghe și conferă trupului viață și conștiință) și suflete libere (care se manifestă în stare de inconștiență, la moarte etc.). “Sufletul de junglă” (*bush-soul*), spre exemplu, reprezintă forma “eterală” pe care o ia omul (în primul rând șamanul) în stare de transă, identificându-se animalului totemic.

Între aceste suflete, un rol important îl are “sufletul de vis”, forma pe care personalitatea omului o ia în timpul somnului. Pentru concepția primitivă, în transa onirică omul se dedublează, eliberând din trup sufletul de vis, care are posibilitatea de a călători fără limitările

fizice specifice lumii concrete. Somnul este, din acest punct de vedere, echivalent transelelor provocate de plantele halucinogene, permițând omului accesul la planuri paralele ale realității. În șamanismul modern, cum este cel descris de Carlos Castaneda, se vorbește chiar de o “artă de a visa” (*art of dreaming*), care constă într-o serie de exerciții (spre exemplu, a-ți propune să-ți vezi mâna și corpul în vis) ce îi permit “înțeleptului” să-și controleze visul. Pentru șaman, atât plantele psihotrope cât și somnul nu produc simple halucinații, ci provoacă stări alterate de conștiință, în care pot fi explorate “realitățile separate” ce înconjoară lumea noastră.

1.2. *În mitologia clasică.* După cum au arătat cercetători precum Jan Bremmer, cultura greacă (la fel cu cea nordică sau cea indiană) se resimte, la începuturile ei, de plurimorfismul animic al vechilor culturi neolitice pe care le moștenește. În epopeile homerice, imaginile și termenii care desemnează sufletul sunt extrem de diversificate, reunificarea conceptuală urmând să se petreacă abia mai târziu, o dată cu filosofia clasică. Sufletul de vis (ὄνειρος) joacă un rol echivalent cu sufletul mortului (ψυχή), amândouă deosebindu-se de manifestările sufletului în stare de veghe (πνεῦμα, σωφροσύνη, θυμός, ἐπιθυμία etc.). Sufletul lui Patroclu, mort în confruntarea cu Hector, îi apare în somn lui Ahile sub formă de imagine onirică.

Grecii homerici distingeau între două forme de vise, vise adevărate (ὄνειρος), care ies din Hades pe poarta de corn, și vise înșelătoare (ἐνύπνιον), care ies pe poarta de fildeș. Dacă “ἐνύπνια” sunt simple halucinații nocturne, fără valoare cognitivă, “ὄνειροι” mijlocesc omului o cunoaștere adevărată, aducându-l în contact cu ființe supranaturale (suflete ale morților, zei, creaturi monstruoase ale nopții).

Visul îi permite omului să aibă revelații și să facă profeții. În Grecia clasică și târzie, o dată cu cultele de mistere, s-au dezvoltat și o serie de tehnici clarvizionare bazate pe transa onirică. La peștera lui Trofonius sau în templele lui Asclepios se practica incubajul, un somn explorator indus printr-o pregătire specială (post și purificări, sugestie, izolare, deprivare

senzorială), în care zeul sau altă făptură supranaturală i se arată mystului în vis, dându-i răspunsul la întrebări, indicându-i modalități de vindecare a unor boli etc. Între disciplinele mantice, care aveau o largă răspândire în religiile antice, un loc important îl dețineau oniromanția (profeția bazată pe revelații nocturne) și onirocritica (interpretarea imaginilor din vis). *Onirocritica* lui Artemidoros este unul din modelele numeroaselor cărți de visuri care au circulat și continuă să circule în Europa până în ziua de azi. În sistematizările filosofilor târzii, în special neopitagoreici și neoplatonici, precum Macrobius, visele sfârșesc prin a fi riguros clasificate în cinci categorii, două corespunzând viselor înșelătoare: *enupnion* (*insomnium*) și *fantasma* (*visum*), și trei corespunzând viselor adevărate: *hrematismos* (*oraculum*), *oroma* (*visio*) și *oneiros* (*somnium*).

1.3. *În creștinism.* Deși Vechiul Testament vorbește de mai mulți profeți (Avram, Iacob, Iosif, Ghedeon, Solomon, Daniel etc.) care au primit revelații onirice, doctrina creștină a manifestat o pronunțată suspiciune față de vis. Explicația stă în dorința bisericii de a extirpa practicile și ereziile păgâne, în cadrul cărora mantica juca un rol de prim rang. Începând cu Noul Testament, visele sunt considerate manifestări diabolice, menite să-l inducă pe om în eroare și păcat. Satanizarea visului stă sub semnul culpabilizării generale a religiilor păgâne rezumabilă prin sintagma sfântului Pavel: "*Dii Gentium daemones*" (Zei popoarelor sunt diavoli). Concluzia logică a acestei axiome este că toate tehnicile care permiteau preoților păgâni să intre în contact cu zeii sunt forme de pact cu diavolul.

Chiar dacă nu au exclus posibilitatea ca Dumnezeu să se arate omului în vis, părinții bisericii, precum Tertulian, Augustin, Hipolit, Grigore cel Mare, Evagrie Ponticul, Diadoh al Foticeei, Isidor din Sevilla, au asimilat oniromanția practicilor eretice, condamnând-o laolaltă cu celelalte forme de profeție și magie. Conciliile și bulele papale au dat autoritate ideologică și administrativă preceptelor antimagice, începând cu Conciliul de la Ancira (314), care lua atitudine împotriva celor care "se iau după prevestiri sau după preziceri, sau după vise sau

după orice fel de ghicitori, cum e obiceiul păgânilor” și cu Sinodul de la Cartagina (419), care interzicea întemeierea de biserici în baza viselor sau a vedeniilor zadarnice (Moceanu, 1998).

Cazuistica visului în ce privește relația dintre Dumnezeu, om și diavol se bucură de o amănunțită dezvoltare în literatura filocalică și în tratatele din perioada scolastică. Explicația de fond care se dă ineficienței cognitive a viselor este incapacitatea fapturilor create de a prevedea viitorul. Singur Dumnezeu este transcendent lumii spațio-temporale și poate contempla toate lucrurile viitoare ca pe întâmplări încheiate. Providența divină nu este însă accesibilă fapturilor cuprinse în istorie (îngeri, diavoli, oameni), de aceea tehnicile mantice sunt iluzorii și înșelătoare. Mai mult, diavolii le folosesc pentru a incita în om orgoliul luciferic al preștiinței, dorința de a afla viitorul fiind în ultimă instanță o încercare de a-l forța pe Dumnezeu în a face revelații.

1.4. *În Renaștere*. Renașterea nu a reprezentat doar o întoarcere la modelele culturii clasice greco-latine, ci și o resurgență a practicilor magico-oculte ale antichității refulate de creștinism. Mișcarea fusese concepută de către ideologii umanismului ca o “renovare”, o “resurecție”, o “reînviere” a valorilor antichității clasice, după lunga perioadă de “întuneric” și “obscurantism” a Evului Mediu. Deși în istoriografia contemporană imaginea resurecționară a fost deconspirată ca un mit ideologic construit de învățații laici pentru a polemiza cu atotputernicul sistem creștin (Ferguson, 1950), ea se bazează în rădăcinile ei inconștiente pe intuiția procesului psihoistoric de “întoarcere” a culturii antichității târzii.

Persecuția și interzicerea religiilor păgâne, începută o dată cu acceptarea creștinismului ca religie de stat de către Constantin cel Mare și apoi impunerea lui ca religie unică de către Teodosiu, a reprezentat o violentă reprimare a tuturor arhetipurilor și figurilor simbolice constelate în imagistica și ritualul cultelor de mistere, al disciplinelor hermetice, al filosofiilor mistice (neoplatonism, neopitagoreism, gnoză) sau al mitologiei oficiale greco-latine. Tot acest material a început să revină la suprafață încă din secolele al XIII-lea și XIV-lea, procesul ajungând la apogeu în următoarele două secole. În Renaștere, energia blocată în

complexele imagistice cenzurate a fost în sfârșit recuperată. De aici aerul auroral, speranțele și elanul vital care animă toate întreprinderile epocii. Terminarea Reconquistei în Spania și descoperirea Noii Lumi sunt niște corelativi exteriori, geografici, ai expansiunii interioare trăite de omul renascentist, prin recuperarea unor zone masive, aflate până atunci în umbră, din propriul psihism.

O societate cu visele blocate (Le Goff, 1991) a regăsit astfel supapa onirică de comunicare cu sine însăși. Începând cu secolul al XV-lea, astrologia, oniromanția și celelalte forme de profeție și previziune (re)câștigă o popularitate fulgerătoare. Gândirea magică a epocii se sprijină pe paradigma neoplatonică și hermetică reemergentă. În această viziune despre lume, care adapta sistemele antice la cadrele doctrinei creștine, lumea este un uriaș organism a cărui viață este asigurată de o *anima* sau *pneuma mundi*. Suflul omului face parte și el din acest fluid energetic, magul-filosof putând să se conecteze la cosmos pe seama puterii sale de plăsmuire fantasmatică. Proiecțiile pneumatice ale magului au aceeași consistență cu făpturile spirituale ce controlează lumea, duhuri astrale, spirite elementare, spiriduși și genii (Culianu, 1994). Visul își recapătă valoarea ontologică, redevenind o modalitate de investigare a realității invizibile. Asimilând magia artei, Shakespeare a apelat în *Visul unei nopți de vară* sau în *Furtuna* la o viziune feerică asupra visului. Puck și Ariel sunt spirite elementare controlate de zei (Oberon) sau magi (Prospero), ce utilizează somnul și visul pentru a induce muritorilor experiențe inițiatice.

Elanul vital renascentist amenința însă să răstoarne ordinea existentă – în plan economic, prin amplificarea unor forme noi de producție și comerț; în plan social, prin dezvoltarea unei noi clase (burghezia incipientă); în plan politic, prin apariția unor noi structuri statale; în plan religios, prin explozia practicilor oculte (astrologie, magie, alchimie, cabală, vrăjitorie etc.); în plan filosofico-științific, prin introducerea unui nou model cosmologic și a unei noi paradigme cognitive; în plan cultural, prin laicizarea tot mai pronunțată a literaturii și artei.

În fața amenințării, statul și biserica au reacționat prompt și destul de violent. Reforma a fost, la originile ei, un răspuns tocmai la “coruperea” și “păgânizarea” papalității, prea permisivă, în viziunea puritanilor, față de inovațiile renașcentiste (Culianu, 1994). La rândul ei, biserica papală a încercat și ea o reformă internă, care însă a trebuit adaptată la lupta împotriva lutheranismului și calvinismului. Contrareforma, prin reorganizarea Inchiziției, prin întemeierea ordinului iezuiților și prin canoanele Conciliului din Trento (încheiat în 1563 și promulgat ca lege în Spania de Filip al II-lea în 1564), a luat în egală măsură poziție față de ideologia reformată și față de mentalitatea hermetico-ocultă a Renașterii. Strategia de lungă durată elaborată de ambele biserici, atât catolică cât și reformată, a constatat în reprimarea energiei vitale și în cenzurarea imaginarului renașcentist.

2. Satanizarea Renașterii

În secolele al XV-lea și al XVI-lea mefiența oamenilor bisericii față de noul spirit a sporit treptat. Inițiativele, invențiile, descoperirile erau privite ca suspecte de a lărgi nu atât “lumea”, în înțelesul de cosmos creat de Dumnezeu, cât “lumea”, în înțelesul de Imperiu al lui Satan. Paradigma științifică introdusă de spiritul Renașterii era una calitativă și cumulativă. Pe rețeaua asociațiilor de tip hermetic, savantul renașcentist inventariază serii nesfârșite de fenomene și obiecte, cu o curiozitate nesățioasă. Acest interes față de lucrurile concrete, ce convine mai degrabă practicilor oculte decât credinței sobre, este calificat de ideologia bisericii cu termenul unui păcat atotcuprinzător, *avaritia*, înțeleasă ca atașament față de universul material.

Scopul liminal al acestei culpabilizări era cel de a dezinvesti energia cognitivă a societății din obiectele orizontului concret și de a o reinvesti în obiectele credinței. Strategia de ansamblu a constatat în mutarea accentului de pe lumea de aici (căzută sub controlul

deiștilor, “epicureilor”, “ateilor” și ereticilor) pe lumea cealaltă (rămasă în inventarul eschatologiei creștine).

A început astfel un vast proces de satanizare a vieții terestre. Plăcerile simțurilor au fost, mai mult ca niciodată, echivalate unor păcate capitale. Erosul și cunoașterea au fost atribuite demonilor, ca instrumente de corupere a umanității. Știința renașcentistă, în care matematica se îmbina cu cabala, astronomia cu astrologia, fizica cu alchimia și medicina cu spagirica paracelsiană, a fost condamnată laolaltă cu practicile oculte. Desigur, era vizată în primul rând resurgența religiilor păgâne: vrăjitoria, magia, tehnicile divinatorii.

În mod aparent paradoxal, epoca marilor persecuții de vrăjitoare nu a fost Evul Mediu, ci secolele XIV-XVII (Muchembled, 1997). Toleranța și prudența medievală în a formula condamnări dezvăluie o siguranță de sine și o bună stabilitate a sistemului feudalo-creștin; rigidizarea poziției și intoleranța, în schimb, trădează acutul sentiment de insecuritate și amenințare resimțit de către *establishment* în secolele Renașterii. Dacă nu ar fi existat, vrăjitoarele ar fi trebuit “inventate”, cum s-a și întâmplat de fapt, la alcătuirea tipologiei sabatului contribuind în egală măsură relatările inculpatelor și fantezia paranoică a inchizitorilor. Condamnările se voiau exemplare, fiind menite a semăna nesiguranța și teama în toți cei tentați de heterodoxie sau revoltă (Harris, 1977). Vrăjitoarele au constituit un *pharmakos* colectiv pentru întreaga societate renașcentistă, culpabilizată de sistemul monarhico-bisericesc. În secolele anterioare, după exterminarea catharilor, rolul de țap ispășitor planase o vreme și asupra altor grupuri, cum ar fi cerșetorii, leproșii sau evreii (Guinzburg, 1996). Faptul că alegerea finală a căzut asupra vrăjitoriei indică însă că pericolul cel mai mare a fost considerat intensificarea credințelor din zona ocultă.

Mecanismul satanizării a fost simplu. Cum divinitățile păgâne fuseseră echivalate încă de Sfântul Pavel cu demonii creștini, toate activitățile care aminteau de credințele idolatre ale antichității au fost considerate diabolice. Chiar și atunci când se revendicau de la o filosofie a naturii sau de la o filosofie mistică, magii “albi” au fost distribuiți tot lui Satan. Așa au ajuns

inventatorii, șarlatanii și filosofii renașcentiști, rezumabili în figura prototipică a lui Faust, să fie considerați a avea comerț cu diavolul.

Oniromanția a avut același destin precum toate tehnicile divinatorii. Ea fusese condamnată încă de la început de către părinții bisericii, care, prelucrând teoriile filosofilor antici, au distins mai multe tipuri de visuri. Tertulian, spre exemplu, enumeră trei categorii: visele trimise de demoni, visele trimise de Dumnezeu și visele pe care și le trimite sufletul însuși al celui care doarme. Primele, cele mai frecvente, sunt vane, frustrante, tulburi, lascive și scârboase, în timp ce vedeniile divine sunt adevărate și influente: “Definimus enim a daemoniis plurimum incubi somnia, etsi interdum vera et gratiosa, sed, de qua industria diximus, affectantia atque captantia, quanto magis vana et frustratoria et turbida et ludibrosa et immunda” (*De anima*, cap. 47, 1). În primul mileniu al erei noastre, a dominat însă cea de-a treia interpretare, cea conform căreia visele sunt epifenomene fiziologice, semn că oniromanția fusese eficient scoasă din centrul de interes public de către creștinismul învingător (Le Goff, 1991).

La mai bine de o mie de ani, în 1538, unul din autorii de tratate ai epocii, Pedro Ciruelo, continuă să atribuie visului o tipologie asemănătoare, după cauzele care îl provoacă. Astfel, după el, visele își pot avea originea într-o cauză naturală (“din cauza vreunei tulburări a corpului omului: căci există o asemenea armonie între trupul și sufletul omului, încât după cum este tulburarea trupului așa sunt și fanteziile pe care și le reprezintă sufletul”); într-o cauză morală (“are loc în cazul oamenilor de afaceri sau de litere: din cauza marii tensiunii pe care le-o provoacă aceste ocupații în timpul zilei, fantezia omului este predispusă să se gândească la ele și în timpul nopții”); într-o cauză teologală, sau supranaturală (“visele care vin prin revelație de la Dumnezeu, sau de la vreun înger bun sau rău, care mișcă fantezia omului și îi reprezintă ceea ce vrea să-i spună. [...] Diferența dintre aceste două feluri de revelații este următoarea: revelația venită de la Dumnezeu, sau de la îngerul bun, nu pomenește de lucruri vane; nici nu are loc foarte des; ci numai pentru motive de mare

importanță; și este un bun comun pentru întreg poporul lui Dumnezeu; și cu o asemenea vedenie rămâne omul încredințat că vine din partea cea bună; fiindcă Dumnezeu luminează înțelegerea omului și îi dă certitudinea adevărului. În schimb visele necromanților și ghicitorilor nu oferă o asemenea certitudine; au loc foarte des și pentru lucruri ușuratic; încât rămâne omul orbit și înșelat de către diavol; căci acesta îl tratează ca pe sclavul său”) (*Reprouacion de las supersticiones y hechizerias*). Spre deosebire de atitudinea Evului Mediu, acum, în plină Renaștere, interpretarea care domină este cea diabolizantă, semn că oniromanția a revenit în centrul atenției și că reacțiile împotriva ei au devenit mai dure.

Strategia de combatere a formelor de *mantia* și de magie a fost articulată într-o serie de bule papale: în 1484, bula *Summis desiderantes affectibus*, dată de Inocențiu VIII, declanșează vânătoarea de vrăjitoare; în 1564, bula lui Pius IV interzice cărțile de geomantie, hidromantie, aeromanție, piromantie, oniromanție și necromanție, precum și toate tehnicile de ghicit prin sorți, vrăji, auguri, pronosticuri și descântece; în 1585 bula *Caeli et Terrae*, dată de Sixt V, condamnă în mod expres astrologia ca o practică diabolică; în 1586 bula *Constitutio* a aceluiași Sixt V, “Îndreptată împotriva celor care practică arta astrologiei judiciare, a ghicitorilor și a celor care dețin cărți interzise despre artele magice, declară că doar Dumnezeu cunoaște viitorul, că nici omul nici diavolul nu poate prezice”; în 1631, energica bulă *Bullarium Romanum* a lui Urban VIII (înfuriat de publicarea unor calcule astrologice care îi prevesteau moartea apropiată) îi amenință pe profeți nu doar cu excomunicarea, ci și cu condamnarea la moarte și confiscarea tuturor bunurilor.

Pe marginea decretelor pontificale, au fost scrise o serie de tratate în care oniromanția își avea rezervată partea ei de satanism, cum sunt, între multe altele, cele ale lui Jean Charlier Gerson (1363-1429), *Tractatum de Erroribus Circa Artem Magicam*, Martin de Castañega, *Tratado de supersticiones y hechizerías* (1529), Pedro Ciruelo, *Reprouacion de las supersticiones y hechizerias* (1538), Pero Mexía, *Silva de varia lección* (1540), Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias* (1575), Juan Pérez de Moya, *Philosophia secreta*

(1585), Benito Pereyra, *De magia, de observatione somniorum, et de divinatione astrologica* (1593), Juan de Horozco y Covarrubias, *Tratado de la verdadera y falsa profecia* (1598), Martín del Río, *Disquisitionum Magicarum libri sex* (1598).

Frica de păcat și damnare indusă de aceste discursuri a stat la baza a ceea ce Jean Delumeau numește *Culpabilitatea în Occident*, fiind utilizată, în secolele XIII-XVIII, ca un instrument de control al psihologiei colective. În sintonie cu tema păcatului au fost aduse și două mari inovații dogmatice. Prima a fost deplasarea accentului, în cadrul doctrinei asupra apocalipsei, de la ideea de teofanie a lui Hristos din creștinismul timpuriu la cea de Judecată de Apoi. În această perioadă se înmulțesc imaginile iconografice în care Iisus apare ca un distribuitor al răsplății și al pedepsei, îndrumând grupurile virtușilor spre Paradis și cohortele păcătoșilor spre Infern. Numărul disproporționat al celor din urmă față de cei dintâi indică creșterea sentimentului general de culpabilitate și o drastică scădere a “speranței eschatologice”. Mai mult, ideea Judecății generale de la sfârșitul lumii tinde să fie umbrită de ideea de judecată individuală, exercitată la moartea fiecărui om, moment în care forțele binelui și ale răului duc o ultimă luptă decisivă pentru sufletul muribundului (Ariès, 1996, I: 136-150). A doua inovație menită a atrage atenția asupra condiției păcătoase a omului și a necesității pocăinței a fost introducerea conceptului de Purgatoriu, spațiu intermediar unde, în intervalul dintre moartea individuală și sfârșitul lumii, pot fi ispășite păcatele veniale (Le Goff, 1995). “Dramatizarea păcatului și a consecințelor sale a consolidat puterea clericală”, conchide Jean Delumeau (1997, I: 7).

3. Mortificarea elanului vital

În termeni scolastici, consecința păcatului (în absența pocăinței) este moartea, în dubla ei dimensiune, fizică și spirituală. Moartea fizică este condiția comună întregii umanități, ca

pedeapsă pentru păcatul originar comis de protopărinți. Moartea spirituală este condiția celor păcătoși care, asemeni diavolilor, se damnează la moartea veșnică în infern. Prin intermediul termenului de păcat, lumea terestră este echivalată cu moartea. O lume condusă de vicii este o antecameră a morții, încât “lumea, pătrunsă de elixirul morții, a devenit suspectă în întregime” (Ariès, 1996, II: 55).

Sentimentul de culpabilitate care se difuzează în mentalitatea colectivă determină o refulare a intereselor pentru lumea concretă, o mortificare a elanului vital al Renașterii, însoțită de o răsturnare spectaculoasă a concepției despre lume. Toate valorile și speranțele atribuite până acum acestei vieți sunt transferate vieții de dincolo, împărăției lui Dumnezeu. Existența lumească, scrie Fray Luis de Granada, “dacă o compari cu eternitatea vieții viitoare, îți va părea doar un punct. Cât de răătăciți sunt cei care, pentru a se bucura de suflul acestei vieți atât de scurte, riscă să piardă odihna acelei vieți care va dura pentru veșnicie”. Oamenii care degustă plăcerile acestei lumi sunt doar niște morți în viață, niște cadavre vii. Segismundo, protagonistul *Vieții e vis* a lui Calderon, se vede pe sine, câtă vreme este închis în turn (în care criticii au descifrat o metaforă a condiției omului în păcat, lipsit de lumina grației) ca un “esqueleto vivo” și un “animado muerto”.

În acest context, nu este de mirare că temele macabre au cunoscut o fulguranță explozie, fascinând imaginarul secolelor XIV-XVII. “Arta religioasă a barocului s-a arătat foarte interesată în a încărca ideea vieții cu imagini sângeroase, teribile și înspăimântătoare. Cu forța naturalismului său, ea aducea în fața ochilor figurile descărnate și zdrobite ale asceților, procedurile înspăimântătoare ale martiriului, condiția fizică a suferințelor și cele mai impresionante neliniști legate de moarte. Tabloul martiriului a primit o dată cu contrareforma o nouă importanță, fiind pus în serviciul intențiilor propagandistice; adică al dorinței de a atrage publicul prin intermediul unei masive dozări a efectelor și al unei intense stârniri a sensibilității” (Weisbach, 1942: 86). Ideologii Contrareforme au determinat o schimbare a întregii panoplii de figuri și simboluri utilizate de arta Renașterii. Eroul a fost înlocuit cu

ascetul, nudul feminin cu figura sfintei, viața eroică cu martiriul, omul cu scheletul, viul cu mortul.

Desigur, abundența de imagini funebre se datorează și unor cauze sociale, în primul rând teribilele epidemii de ciumă și nu mai puțin barbarele războaie religioase care au sfâșiat Europa. Dar *establishmentul* monarhico-ecclesiastic a știut utiliza aceste evenimente în scopul propriei propagande, interpretându-le ca pedepse divine trimise pentru delăsarea credinței. Jean Delumeau constată că iconografia dansurilor macabre, atât de răspândită în secolele XIV-XVII, a debutat aproape simultan cu prima mare ciumă de la jumătatea secolului al XIV-lea (Delumeau, 1997: 44-134). Morala pesimistă a fost răspândită din mănăstiri în rândurile mari ale populației de către ordinele de călugări cerșetori care bântuiau orașele și satele. Viața luase forma unui dans letal și a unui teatru de schelete, în care fiecare zi este doar o pregătire și un pas către moarte. În tablourile epocii apar tot mai des craniile, ca *memento* al condiției noastre efemere, sau imaginile morții (bătrânul cu coasa și, tot mai des, scheletul) care seceră fulgerător. Li se recomandă tuturor să păstreze întotdeauna la vedere sau asupra lor un simbol iconografic al morții, iar Sfântul Ignățiu de Loyola introduce în *Exercițiile* sale *spirituale* craniul ca obiect de reculegere și concentrare.

Se dezvoltă o întreagă ceremonie și artă funerară care exhibă attributele macabre ale decrepitudinii, dând naștere “acelui romantism al mormintelor, al morții și al descompunerii care va provoca mai târziu critica lui Lessing: moartea se prezintă sub figura unui schelet care, în monumentele funerare, apare așezat pe sicriu în diverse atitudini neliniștitoare sau târându-se pe sub giulgi. A intrat de asemenea în obicei ca la înmormântări să fie expuse schelete sau șiruri de cranii dispuse în mod decorativ, ca în altare să fie așezate schelete îmbrăcate și împodobite, integrate în compoziția totală a unei arhitecturi religioase. Efectul provocat de imaginile înfiorătoare asupra oamenilor se unea în general în mod strâns cu interesul religios” (Weisbach, 1942: 87). Fascinația morbidă era întreținută și de cultul relicvelor, pe care l-a promovat Conciliul din Trento, ca răspuns la respingerea hagiologiei de

către bisericile reformate. Comerțul cu moaște sfinte s-a răspândit rapid în întreaga Europă, bazându-se pe colportarea de resturi fizice, în primul rând fragmente de oase (cel mai adesea false).

Exhibiția morții, mai ales în cazurile de tortură și execuții publice de eretici și vrăjitoare, avea un țel moralizator. Etica vieții terestre, coruptă de explozia de energii vitale necontrolate ale Renașterii, trebuia remodelată pornind de la eschatologia creștină. Valorile lumești erau depreciate pentru ca în locul lor să fie reimpuse criteriile lumii de dincolo. Spaima de moarte era un mijloc de a controla comportamentul maselor, amenințând cu pedeapsa pe necredincioși și cu răsplata pe cei pioși. După Conciliul din Trento, arată J. L. Bouza Álvarez, “alături de persistența tradiției germanice din Evul Mediu timpuriu de exhibare a scheletului, în iconografia europeană catacombă imaginea-relicvă a sfântului zăcând [...] evoca credincioșilor umanitatea prăbușită a martirului renăscută triumfal în gloria divină. Pentru aceasta, a fost adaptată imaginea antică clasică a celui adormit în așteptarea plină de speranță a învierii, astfel încât somnul liniștit al slujitorului lui Dumnezeu să pună în evidență siguranța lui de după moarte” (Bouza Álvarez, 1990: 373).

Cele două teme, satanizarea și mortificarea lumii, sunt întrețesute cu “ingeniu” în capodopera lui Francisco de Quevedo, *Visele* (cu titlu complet *Vise și discursuri, sau vedenii somnoroase de adevăruri visate descoperitoare de iluzii și înșelăciuni*). Este vorba de șase narațiuni satirice în care imaginea grotescă a lumii este introdusă prin artificul visului. Erudit prin formație, Quevedo deschide primul “discurs” printr-un scurt istoric al visului în lumea clasică, trecând pe nesimțite în revistă cele trei mari accepțiuni pe care i le dădeau părinții. Vorbind despre un vis pe care l-ar fi avut “într-una din nopțile trecute” și pe care îl “consideră picat din cer”, scriitorul se așază sub umbrela viselor veridice: “Homer spune că visele sunt ale lui Jupiter și sunt trimise de acesta, iar în altă parte că ele trebuie crezute. Așa stau lucrurile atunci când se referă la lucruri importante și pioase sau sunt visate de regi și mari

seniori, după cum se deduce din aceste versuri ale doctului și admirabilului Propertiu: *Nec tu sperne piis venienta somnia portis:/ Quum pia venerunt somnia, pondus habent*".

Câteva rânduri mai jos, autoironic la adresa sa și a literaturii în general, Quevedo invocă o explicație fiziologică a visului: "Și deși este greu de crezut că vreun lucru cu judecată poate face casă bună cu un poet, chiar în vise, acesta este cazul meu, lucru ce se explică prin ceea ce spune Claudian în prefața cărții a doua a *Răpirii*, și anume că toate sufletele visează noaptea, ca pe niște umbre, lucrurile cu care s-au ocupat în timpul zilei. Iar Petroniu Arbitrul spune: *Et canis in somnis leporis vestigia latral*. Și vorbind despre judecători: *Et pavidio cernit inclusum corde tribunal*". Cauza care l-ar fi determinat pe Quevedo să fie vizitat de o "turmă de viziuni" este faptul de a fi "închis ochii cu cartea lui Dante pe piept".

În sfârșit, cea de-a treia sursă a visurilor, după cea divină și cea fiziologică, și anume cea diabolică, apare în introducerea la cel de-al treilea "discurs". Aici Quevedo susține că este prevenit asupra faptului că "visurile, cel mai adesea, sunt bătaie de joc pentru fantezie și pierdere de vreme pentru suflet, și că cel rău niciodată nu a spus adevărul, deoarece nu are știri adevărate despre lucrurile care pe bună dreptate ne sunt ținute ascunse".

În acord cu această de-a treia accepțiune, *Visele* lui Quevedo nu vor avea nici o lumină paradisiacă și nici o atmosferă psihologică, ci trimit, după cum o recunoaște cu deferență autorul însuși, la infernul dantesc. Deși nu sunt atribuite explicit diavolului, vedeniile descriu infernul, dracii, păcatele. Patru dintre *Vise* sunt viziuni ale lumii de dedesubt. *Visul craniilor sau visul judecății de apoi* prezintă apocaliptic ridicarea cadavrelor din morminte la sunetul trâmbiței finale. Într-o grotescă sarabandă a căutării membrelor putrezite și a oaselor amestecate, morții înviați se îndreaptă spre tronul lui Jupiter (convenție clasicizantă) pentru a fi judecați. În *Jandarmul jandarmizat* (sau *Ipistatul ipistatizat*) este descrisă exorcizarea unui diavol dintr-un jandarm. Nu este însă vorba de un "om demonizat", fiindcă "nu e om, ci jandarm"; "trebuie luat seama, continuă dracul, că noi, diavolii, stăm în jandarmi cu forța și împotriva voinței noastre, încât, dacă vreți să grați adevărul, ar trebui să mă numiți pe mine

demon jandarmizat și nu pe el jandarm demonizat”. După care diavolul eliberat din jandarm îi înfățișează scriitorului locuitorii infernului: comercianți și miniștri, tineri îndrăgostiți de babe, adulatori, femei urâte, judecători, poeți și comediografi. În *Grajdurile lui Pluton* naratorul are viziunea celor două drumuri eschatologice, cel din dreapta, al virtuții, ce duce la mântuire dar este puțin frecventat, și cel din stânga, al destrăbălării, invadat de “atâtea trăsură, atâtea calești pline de [femei] ce fac concurență soarelui în frumusețe umană și în marea cantitate de podoabe și livrele [ce le însoțesc], atâția cai mândri, atâția oameni cu cape negre și atâția cavaleri”. În sfârșit, în *Vizita snoavelor*, Moartea îl conduce pe narator pe lumea cealaltă, unde îi arată cum Lumea (în sensul satanic), Diavolul, Trupul și Banul își dispută prioritatea în coruperea omului, iar apoi îl face să asiste la o panoramă a condamnaților.

Celelalte două *Vis*e dezvăluie adevărata față a lumii noastre, privită prin lentilele pesimismului. În *Lumea pe dinăuntru* scriitorul se visează rătăcind condus de “dorința veșnic peregrină printre lucrurile acestei vieți, rătăcind, cu zadarnică trudă, de la una la alta, fără să găsească un loc de odihnă”. Lumea îi apare ca un labirint citadin, din a cărui stradă principală, cea a ipocriziei, se desprind toate celelalte, a mâniei, a lăcomiei etc. *Ora tuturor și Soarta înțeleaptă* este o fantezie morală în care Jupiter, supărat pentru necredința tot mai mare a oamenilor, îi poruncește sorții (Fortuna) ca, pentru o oră, să îi dea fiecăruia ceea ce merită: un medic se transformă în călău, un orator public devine mut, un mijlocitor se pomenește căsătorit cu săraca urâtă și proastă pe care o recomanda altuia ș.a.m.d.

Visul patronează așadar viziunile păcatului și damnării, ale infernului și dracilor, ale scheletelor și morții. Asocierea este instructivă pentru culpabilizarea, satanizarea și mortificarea la care sunt supuse viziunile onirice în viziunea barocă. Sub pana lui Quevedo, visele nu se mai deschid ca niște ferestre spre imagini miraculoase, cum se mai putea întâmpla în Renaștere (în *Visul unei nopți de vară*, spre exemplu), ci spre hrubele angoasei și neființei. Aceasta nu înseamnă că *Visele* în sine ar fi mincinoase, revelațiile lor fiind în continuare atribuite de Quevedo unui “har special” (“particular providencia”) și propriului său

“ingenuu”. Ceea ce s-a întâmplat este un lucru mult mai grav: realitatea însăși pe care o descoperă ele și-a pierdut frumusețea și consistența. Lumea strălucitoare și luminoasă a omului renascentist este, pentru omul baroc, doar o aparență poleită, sub care se ascunde urâtenia și decrepitudinea.

4. Devalorizarea lumii

Naratorul *Viselor* are adesea un îndrumător care îi dezvăluie adevărata natură a lumii: un cerșetor care merge pe calea cea dreaptă (în *Grajdurile lui Pluton*), un bătrân înțelept (în *Lumea pe dinăuntru*), Moartea însăși (în *Vizita snoavelor*). Toți acești ghizi descriu existența prin metafore ale vanității și efemerității. “Pe drumul vieții – spuse [cerșetorul] –, pornirea este nașterea, călătoria este viața, târgul este lumea, iar ieșirea este scurtul drum către pedeapsă sau mântuire”. “Moartea nu o cunoașteți, atrage atenția Moartea vorbind despre schelete, și sunteți voi înșivă propria voastră moarte. Are chipul fiecăruia dintre voi, și fiecare este moartea lui însuși. Craniul este mortul, iar chipul este moartea. Ceea ce numiți moarte nu este decât sfârșitul morții, ceea ce numiți naștere este începutul morții, iar ceea ce numiți viață este o moarte în viață. Oasele sunt ceea ce lasă moartea din voi și ceea ce prisosește mormântului. Dacă ați înțelege așa lucrurile, fiecare dintre voi și-ar putea privi în fiecare zi propria moarte în el însuși și pe a celorlalți în ceilalți, și ați vedea că toate casele voastre sunt pline de ea și că fiecare din voi reprezintă tot atâtea morți, și atunci nu ați mai aștepta-o, ci ați însoți-o și ați accepta-o. Credeți că moartea este o mână de oase și că până nu vedeți venind scheletul cu coasa nu aveți de-a face cu moartea, când de fapt voi sunteți de la bun început doar un craniu și niște oase”.

Ceea ce îi dezvăluie toți acești sfătuitori povestitorului este distanța dintre aparență și esență. “Nenorocitul! îl apostrofează bătrânul pe naratorul încântat de înfățișarea unei femei.

Ceea ce vezi este doar pe din afară și doar pare să fie așa; dar acum am să-ți arăt totul pe dinăuntru, ca să vezi cât de adevărat este că ființa dezmente aparența”. “Visul îi dezvăluie lui Quevedo adevărata realitate a lumii și prin vis scriitorul creează o nouă realitate în opoziție cu cea aparentă” (Carlota A. Canal Feijóo de Capurro Robles, în Cvitanovic, 1969: 130). Pentru omul baroc, lumea a devenit o carcasă împodobită dar goală, subminată de chiar sămânța de neant sădită în centrul ei.

Parcurgerea distanței de la suprafață la miez a fost denumită deziluzie (*desengaño*). Când moartea este predicator, omul este deziluzionat (“la Muerte predicadora y yo desengañado”). Bătrânul care îl învață pe narator să iasă din labirintul păcatelor, în *Lumea pe dinăuntru*, este un personaj alegoric numit chiar El Desengaño. Cuvântul *deziluzie* s-a convertit într-o cheie a mentalității baroce, după cum rezultă din numeroasele titluri în care apare: *El desengaño del mundo* (1602), *Desengaños del mundo* (1611), *Engaños y desengaños del mundo* (1656), *El desengañado* (1663). Punerea lumii în perspectiva morții provoacă dez-amăgirea, iar calitățile care înlocuiesc, în secolul al XVII-lea, impetuozitatea și încrederea renașcentistă, sunt *prudența* și *discreția*. Mortificarea elanului vital, a *Libidoului*, duce la transformarea acestuia în contrarul său, în *Mortido*. Eroii baroci sunt personaje care și-au sublimat instinctele trupești și lumești, sunt niște asceți pregătiți pentru martiriu. Exemplară în acest sens este convertirea la creștinism a magului Ciprian, din *Magul făcător de minuni* al lui Calderón, în urma revelației că demonul care îi îndeplinește vrăjile (satanizarea magiei) nu o poate ademeni pe Justina, oferindu-i în locul acesteia un schelet drapat cu podoabe.

Atașamentului față de obiectele acestei existențe (*avaritia*) îi este opus *contemptus mundi* (disprețul față de lume) și *taedium vitae* (dezgustul față de viață). “Ideea deșertăciunii vieții, scrie Philippe Ariès, este de acest gen. Ea a ieșit din limbajul oamenilor Bisericii pentru a trece în înconștientul colectiv și a inspira o nouă comportare, o nouă relație cu avuțiile și plăcerea” (vol. II, p. 55). O întreagă literatură moralist-ascetică s-a răspândit rapid în Europa,

prin predicile prelaților adresate mulțimilor și prin diverse tratate manuscrise sau tipărite adresate clasei culte, cum sunt *Directorio espiritual del alma prudente* de Jerónimo de Ampos (1573), *Empeños del alma a Dios y su correspondencia* de Melchor Rodríguez de Torres (1611), *Sustentos del alma* de Juan de Torres (1625), *Tratado de la inestabilidad de la vida* de Luis de San Evangelista (1625), *Espejo de cristal fino y antorcha que aviva el alma* de Pedro Espinosa (1625).

Scrierile ascetico-morale au alimentat literatura cu un bogat inventar de imagini și simboluri ale vanității. În *Discursos de la paciencia cristiana*, Fray Hernando de Zarate trece în revistă o întreagă constelație de metafore baroce ale efemerității: “Sfinții și Scriptura se folosesc de multe alte comparații pentru a sugera această scurtă [a vieții]; o compară cu cenușa, care zboară la prima suflare de vânt; cu o imagine, care nu e nimic altceva decât aparență; fum care degrabă se împrășteie; apă ce curge și nu se întoarce niciodată; pânză de paianjen pe care o adiere o rupe; urmă de nor pe care soarele o spulberă într-o secundă; flori ale câmpului, care seara se veștejesc; fân care imediat se usucă; spumă de mare pe care furtuna o stârnește și o împrășteie; pânză ce se taie; corăbii încărcate cu fructe, care se grăbesc cu toate pânzele în vânt, pentru ca marfa să nu se strice, și care nu lasă în drumul lor decât o mireasmă trecătoare; picătură de apă ce se pierde în mare; somn scurt al paznicilor și sentințelelor care veghează în noapte... Motivul acestei atât de puternice puneri în lumină a scurtimii [vieții] se pare că se află în însăși Sfânta Scriptură, în care ni se spune că toți fugim, și încă în mare grabă, către moarte... Căci dacă am compara viața noastră cu eternitatea, am vedea că nici nu încap comparație... Încât viața oricărui om este o formă de vanitate și totul este o farsă”.

Între metaforele deșertăciunii vieții, visul deține un loc privilegiat. Rădăcinile temei sunt foarte bogate, cele mai importante fiind cele clasice greco-latine și cele biblice (Farinelli, 1916). Moștenirea clasică este integrată într-un curent neostoic, inspirat din Seneca și Epictet, pe care iezuiții îl recomandau ca material de propagandă în predici și în învățământ, în slujba

programului ideologic de mortificare a pasiunilor (Blüher, 1983). “Ființe de o zi [*Epheroi*]! Ce e fiecare din noi? Ce nu e? Om, vis al unei umbre!” scria Pindar în *Pythice*. “Căci oare ce suntem cât viețuim pe-acest/ Pământ? Doar niște năluciri și umbre doar”, se lamentează Odiseu, în *Aias* al lui Sofocle. Peste două milenii, scriitorii Barocului vor da o replică la fel de profundă temei. “Omul, se plânge Chapman, este un pai purtat de vânt; în cele din urmă, nu-i decât visul unei umbre”. “Life’s but a walking shadow”, scrie Shakespeare în *Macbeth*. “All this is but a dream,/ too flattering-sweet to be substantial”, spun personajele din *Romeo și Julieta*, iar cele din *Visul unei nopți de vară* își previn spectatorii: “We are such stuff/ As dreams are made of, and our little life/ Is rounded with a sleep”. Comparându-l pe Shakespeare cu Calderón, Miguel de Unamuno comentează: “Această ultimă afirmație este chiar mai tragică decât cea a spaniolului, deoarece acesta declară vis doar viața noastră dar nu și pe noi cei care visăm; englezul, în schimb, ne declară și pe noi visuri, niște visuri care visează” (*Sentimentul tragic al vieții*).

Tot pe linie clasicizantă, asocierea dintre vis și moarte, așa cum apare la Quevedo, reactualizează și își găsește motivația în antica relație mitică dintre Hypnos și Thanatos: “Imagine înfricoșătoare a morții” este visul, scrie Lupercio Leonardo de Argensola. “Al crudei și urâtei morți/ ești fratele mai mic”, spune Hernando de Herrera despre somn. Visul vieții este echivalat cu moartea vieții. Gerónimo Guedes y Quiroga recomandă, în *En el sueño está la muerte* (*În vis se află moartea*), “Afle-așadar tot cel ce moare/ Pentru-a scăpa de grija neagră/ Că-un vis este viața întreagă/ Și-n vis se află moartea mare”. Celor care tind să se iluzioneze asupra consistenței visului vieții, moartea le aplică cea mai radicală deziluzie, după cum arată Fray Hernando de Zarate: “Lucru mizerabil și plin de deșertăciune este omul, mai deșert decât deșertăciunea însăși; deoarece el trece pe drumul îngust al acestei vieți ca o imagine vană și ca o umbră, fără a avea nimic ferm și stabil... Alții spun că viața noastră este fum, alții umbră. Cei răi, care obișnuiesc să ia în derâdere această afirmație, fiindcă li se pare că simțurile le spun tocmai contrariul, ajung să o recunoască tocmai în infern; aici sfârșesc

prin a compara viața cu o umbră, care într-o clipă se naște și în alta moare; iar viața și ființa sa este neființă” (*Discursos de la paciencia cristiana*).

De cealaltă parte, din tradiția biblică, secolele XVI și XVII s-au oprit cu precădere la *Cartea lui Iov* și la *Ecleziast*. “Nu știi tu foarte bine, de când e lumea, de când omul pus a fost pe pământ,/ Că zburdăciunea nelegiuitorilor e de colea până colea, și veselia fățarnicilor cât o clipeală?/ Chiar de s-ar sui până la cer trufia lui și capul lui s-ar atinge de nouri,/ Totuși, ca necurăția-i, va pieri pe vecie, iar cei ce se uitau la el vor întreba: «Unde este?»/ Ca un vis va zbura și nimeni nu-l va mai găsi. Alungat va fi ca o vedenie de noapte” (*Iov*, XX, 4-8). Despre cei răi, spune psalmistul: “Cum au ajuns paragină într-o clipă! Au pierit, s-au sfârșit cu sfârșit năpraznic!/ Ca un vis în faptul deșteptării, tot astfel, Doamne, la deșteptarea ta, alunga-vei cu dispreț înfățișarea lor” (*Psalmi*, LXXIII, 19-20). Este semnificativ pentru *Zeitgeistul* baroc faptul că, dintre destul de numeroasele ocurențe ale visului în Biblie (Le Goff, 1991; Moceanu, 1998), sunt ignorate referințele la visele premonitorii, divine etc. (din prudență față de visele demonice, extinse la întreaga categorie a viselor “teologale” sau “supranaturale”) și sunt selectate doar visele în accepția de iluzie.

Sicut umbra dies nostri sunt și *Fugit velut umbra* sunt maximele sub care stă concepția barocă despre viață. Într-un *Dialog despre demnitatea omului*, Fernán Pérez de Oliva meditează în spiritul unui stoicism creștin, așa cum fusese sintetizat acesta de Boetius: “Cel care privește cu băgare de seamă stricăciunile vieții și relele prin care trece omul de la naștere până la moarte, va afla că cel mai mare bine de care ne putem bucura este să ignorăm lucrurile omenești în care ne ducem scurtele zile ale vieții, asemeni celui care își petrece în somn timpul de suferință”. Celor răătăciți într-o “falsă imagine și aparență a binelui”, Fray Luis de Granada le amintește, ca remediu, că “nu este altceva decât umbră ceea ce au...; ei trebuie conduși prin umbra lucrurilor lumești, pe care le iubesc atât de nesăbuit... până când vor vedea limpede că totul este vanitate și umbră”.

Psihologic vorbind, tema barocă a visului vieții e construită pe o ambiguitate fundamentală. Pe de o parte, ea are o intenție moralizatoare, cea de a deprecia valorile lumești, punând în cântar efemeritatea vieții cu eternitatea. Astfel, visul este invocat pentru a sugera condiția trecătoare a plăcerilor și măririlor terestre. În auto sacramentalul *El peregrino*, Valdivielso se plânge “Plăcerea trece/ ca umbra și ca visul./ Precum visul a zburat plăcerea/ căci întotdeauna plăcerea este doar visată.// Viața mea e vânt/ mereu pe punctul de a nu mai fi.” În *Epistola moral a Fabio*, Hernando de Herrera se întreabă “Este viața noastră mai mult decât o scurtă zi/ În care de-abia vezi soarele, ce se pierde/ În tenebrele nopții înfrigurate?/ Este ea mai mult decât fânul, care e dimineața verde/ Și seara s-a uscat? O, oarbă aiurare!/ Îmi voi mai aduce oare aminte de acest vis [al vieții]?”

De cealaltă parte, tema visului vieții trădează o uriașă melancolie, regretul pentru imposibilitatea de a opri clipa. “Câte mândre plăceri/ a visat gândul meu!/ Și pe drept le numesc visate/ fiindcă visam fiind treaz./ În noaptea anilor/ viața mi se înserează,/ căci viața este soarele unei zile/ care apune imediat după zori”, se lamentează Valdivielso în *Romancero espiritual*. “E viața noastră un vis, o petrecere,/ o deșartă încântare, ce dispare/ oricât de statornică părea-n a ei trecere”, scrie Cervantes în *Galatea*. Visul trimite la aroma fugitivă a amintirilor bucuriilor trecute, ce nu mai pot fi recuperate. “Dulce visare și dulce îngrijorare/ din vremea când visam că sunt într-o visare”, spune Boscán rememorându-și trecutul. Suprapusă temei lui *Ubi sunt?*, tema visului ascunde o uriașă dorință de viață frustrată. Visul baroc este doliul după elanul vital mortificat prin deprecierea ascetică a lumii.

Existenței terestre cenzurate, ideologia creștină a epocii îi oferă o alternativă în lumea cealaltă. În comedia *Los siete durmientes*, un personaj al lui Moreto spune: “Nu poți nega că viața-aceasta/ nu este cea mai importantă/ Căci este alta, cea eternă,/ Unde cu toții află răsplată/ Cel ce-a făcut bine, cu lumină/ iar cel ce rău, cu foc etern”. Dacă viața este un vis, înseamnă că există o trezire. Deziluzia este o trezire în timpul somnului; moartea este trezirea ultimă, la viața eternă. Logica visului și a treziei reorientează omul baroc spre transcendență.

Dacă, pe drumul dintre naștere și moarte, “Hanul vieții umane... este visul”, atunci scopul adevăratului creștin, cum proclamă Rodrigo Fernández de Ribera în tratatul *Mesón del Mundo* (*Hanul Lumii*), este de a “ieși din această lume”, “de a nu-și mai irosi viața în confuzia lumii, ci de a trece prin ea, ca și cum nu ar exista”.

O serie de tratate, fie de natură morală, fie mistică, proclamă necesitatea trezirii din somnul păcatului și al morții la lumina virtuții și a vieții veșnice: Ludovicus Hollonius, *Somnium vitae humanae* (1605), Juan Gonzáles de Critana, *Despertador del alma dormida para orar a Dios y despertar el hombre del sueño en que está* (1613), Alfonso de Vascones, *El despertar a quien duerme* [sau *Estimulo y despertador del alma dormida*] (între 1617-1620), Diego Enriquez de Villegas, *El despertador en el sueño de la vida* (1667), Angelo Paciuchelli, *Excitationes dormitantis animae* (1680), Apolinario de Almada, *Despertador del alma al sueño de la vida* (1695), A. Capeller, *Turba Dei in Somno Peccati* (1710).

4. Conflictul de viziuni

Dacă în planul metafizicii conflictul trăit de omul baroc se poartă între bucuria de a trăi și tentația cărnii și a lumii terestre, pe de o parte, și tentația mortificării și chemarea spiritului și a lumii celeilalte, de cealaltă (Orozco, 1970; Díaz-Plaja, 1983), în planul istoriei mentalităților avem de a face cu o înfruntare între două paradigme culturale. Este vorba de confruntarea dintre viziunea “renascentistă” despre lume, bazată pe teoriile hermetice și neoplatonice despre un mare organism cosmic (*Anima mundi*), și viziunea scolastică promovată de Contrareformă. Celebra dramă *Viața e vis* a lui Calderón de la Barca este poate cea mai profundă parabolă a proceselor psihologice și a efectelor provocate de șocul de *Weltanschauung*-uri.

Cele două viziuni își au fiecare un subtil corespondent în simbolismul spațial al piesei calderoniene. Destinului protagonistului, Segismundo, se desfășoară între două spații paradigmatic: închisoarea (turnul) unde a fost închis de tatăl său și palatul unde ar fi trebuit să domnească în calitate de principe legitim. Simbolic, cele două spații se află pe aceeași axă verticală: temnița este scufundată într-un subteran lipsit de lumină, în timp ce palatul se ridică pe un vârf de munte deschis spre lumina cerurilor (în baza ideii monarhiei de drept divin, conform căreia harul lui Dumnezeu se revarsă întâi asupra regelui și prin acesta asupra supușilor). La începutul piesei, Rosaura, care se îndreaptă spre curtea regelui Basilio, urcă spre “înălțimile unui munte”; atunci însă când calul ei, “hipogrif violent”, o precipită într-o prăpastie, ajunge la turnul lui Segismundo. Opoziția spațială închisoare-palat este dublată de o a doua opoziție, de natură optică: noapte-zi, întuneric-lumină. În timp ce “piscul stufos al/ acestui falnic munte/ pune un rid chiar pe-a soarelui frunte”, din ușa turnului “se naște noaptea-ntr-ânsul zămislită”

Semnificația alegorică a grupurilor temniță-noapte și palat-lumină a fost comentată convergent de către critici. Turnul în care este închis Segismundo simbolizează starea omului care nu a primit grația divină (M. Kommerell), condiția omului după păcatul original (A. A. Parker) și noaptea sufletului în care se află omul ce nu a ajuns încă la luminile divine (Angel L. Cilveti). Palatul, în schimb, simbolizează starea omului răscumpărat, iar soarele care strălucește deasupra lui este “izvorul creator al vieții, al frumuseții, al energiei vieții, indicând divinitatea ce se află în spatele universului” (A. A. Parker), izvorul luminii harului, Dumnezeu (Angel L. Cilveti).

Părerea mea este că turnul și palatul trimit alegoric la imaginile metafizice ale infernului și paradisului. Lumea noastră, lumea de aici, întinsă între turn și palat, se desfășoară pe canavaua lumii de dincolo, polarizată între Iad și Rai. Secvența Paradis-Lume-Infern poate fi explicată pe baza distincției scolastice între trei grade de consistență ontologică, în funcție de relația cu Dumnezeu. Dumnezeu este izvorul ființei, este un *ens a se*

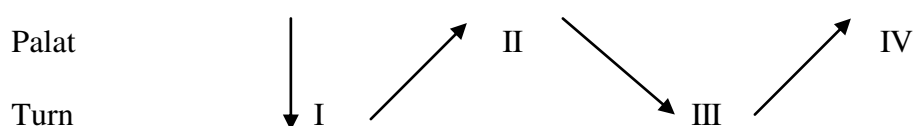
(ființa de la sine). Lumea creată nu există prin ea însăși, ci doar în măsura în care își primește ființa de la creatorul ei; este un *ens ab alio* (ființa de la altul). Diavolii și toți cei care se îndepărtează de Dumnezeu se rup de izvorul ființei și nu mai sunt nimic; acest nimic creștin nu este vidul modern, ci este un *non ens* (ne-ființa). Întunericul din turn sugerează lipsa de ființă a morții eterne. În auto sacramentalul *Viața e vis*, scris de Calderón la mult timp și ca o meditație teologală asupra dramei sale cu același nume, temniței lui Segismundo îi corespunde țărâna în care primul om așteaptă încă să fie creat de Dumnezeu. Cu alte cuvinte, noaptea turnului trimite la acel *nihil* din care Dumnezeu a creat lumea, iar întoarcerea în turn, după o vreme petrecută în palat, este o întoarcere la *nihil*, o de-creație, prin care omul, pe urma diavolului, își abandonează condiția de *ens ab alio* și recade în condiția de *non ens*. Când Segismundo recunoaște că “mai tresar și-acum de spaimă/ c-am să mă trezesc în vechea-mi/ carceră întunecată”, publicul lui Calderón înțelege imediat că spaima prințului se referă la amenințarea de a se trezi în închisoarea metafizică prin excelență, în infernul eschatologic.

În mod simetric, palatul este locul unde sunt primiți cei ce acceptă și urmează cuvântul lui Dumnezeu, în calitate de “prinți moștenitori” ai acestei lumi. În auto sacramentalul *Marele teatru al lumii*, la Judecata de Apoi cei care și-au jucat bine rolul vieții sunt primiți să cineze alături de autorul comediei universale, Dumnezeu. Imaginea cinei, dincolo de simbolistica euharistică, trimite la festinul de imortalitate pe care zeii îl oferă eroilor în lumea de dincolo. Atunci când Segismundo își temperează pornirile distructive întrebându-se “cine-ar vrea, pe glorie umane/ gloria din cer să-și piardă?”, publicul înțelege imediat aluzia la răsplata dată celor virtuoși, palatul trimițând la Empireu unde locuiește Dumnezeu și preafericiții mântuiți.

Aceste alegorii metafizice au și un revers psihologic. Legate de lumină, respectiv de noapte, amplasate (convențional) unul deasupra celuilalt, palatul și temnița pot fi citite drept corelativi simbolici ai conștiinței și inconștientului uman, așa cum le-a conceput Freud în prima sa diviziune topică a aparatului psihic. Mai mult, dacă ne-am lua libertatea de a

reprezenta palatul și temnița ca etajele superioare și subsolurile unui aceluiași turn, atunci regăsim aceeași analogie psihică la Jung. Psihologul elvețian și-a construit o celebră casă, proiectând reprezentarea empatică pe care o avea despre sine însuși în structura arhitecturală a edificiului. Etajele turnului lui Jung corespund nivelelor psihice ale autorului său, de la eul moral până la pivnițele inconștientului colectiv.

În mod similar, periplurile lui Segismundo între palat și turn urmează linia unui traseu interior, pe care protagonistul îl parcurge între “etajele” sufletului său:



Să ne oprim asupra fiecărei etape din destinul interior și exterior al protagonistului.

Etapa I: *Refulare*.

Horoscopul îi prevestește lui Basilio că fiul ce urmează să i se nască va fi un tiran ce își va înlătura violent tatăl. Regele decide să-l închidă pe prințul proaspăt născut într-un turn departe de oameni. Este foarte important, din punct de vedere simbolic, faptul că Segismundo nu se naște în turn, ci este aruncat acolo. Aceasta înfirmă majoritatea interpretărilor care văd în principe “omul condus de instincte brutale” (M. Menéndez y Pelayo), “monstrul în labirint” (Margaret S. Maurin), “echivalentul omului de grotă” (Edwin Honig), “fiara prerațională” (Ciriaco Morón Arroyo), iar în destinul lui “o reprezentare a trezirii omului de la viața simțurilor la viața spiritului” (E. M. Wilson). Aparținând de drept palatului și nu muntelui sălbatic unde se află turnul, eroul nu este sălbaticul lui Montaigne, nu este Calibanul lui Shakespeare, adică nu este simbolul instinctului brutal, al Libidoului pur. Segismundo nu este, prin naștere, “un om între fiare/ și o fiară printre oameni”. Născut în lumea civilizată, el a fost transformat într-o bestie, după cum se plângă el însuși: “Tatăl meu, ce printre noi e,/ de prezisa-mi fire neagră/ vrând să scape, pân’ la urmă/ m-a făcut din om o fiară”. Oamenii sunt

ființe la jumătatea dintre înger și animal. Prin întemnițare, Segismundo a fost coborât la etajul inferior al naturii sale de “amestec de om și fiară”.

În termeni psihanalitici, expunerea prințului în turn corespunde unui proces de refulare. Distanța care separă “omul de fiară” este, simbolic, chiar distanța de la palat la turn, adică între conștiința și inconștientul personajului. Regele Basilio, ca întrupare a supra-eului care dictează legile morale, și-a aruncat fiul în afara spațiului controlat de lumina rațiunii în spațiul unde domnește întunericul și haosul pasiunilor. Zidurile închisorii și lanțurile sunt simboluri ale cenzurii care îl țin prizonier pe prinț în pivnița inconștientului său animalic. Segismundo nu personifică prin urmare instinctul vital pur, ci instinctul vital reprimat.

Refularea face ca, prin procesul pe care Jung îl numește enantiodromie, libido-ul să se convertească în mortido, impulsul de viață în impuls distructiv. Clotaldo, sfetnicul regelui, îl previne pe prinț că “temnița o știi că-ți este/ pentru furia-ți semeață/ frâu menit să ți-o supună/ și zăbală s-o strunească”. Însă de fapt el răstoarnă adevărata relație cauză-efect, violența prințului (“Etnă clocotind de-a dreptul/ ah, aș vrea să-mi sfâșii pieptul,/ inima-n bucăți să-mi scot”) datorându-se tocmai tensiunii explozive produse de starea de frustrare în care se află.

II. Defulare.

Impulsul de distrugere și dorința de răzbunare acumulate de Segismundo explică comportamentul prințului atunci când, pentru a-l pune la încercare, Basilio îl aduce adormit în palat și îl numește rege de o zi. Basilio, Clotaldo, Astolfo și toți ceilalți sunt convinși că principele nu face decât să confirme trăsăturile abominabile de caracter prezise de horoscop. Totuși, aroganța și violența nu aparțin *felului de a fi (manera de ser)*, ci *creșterii (manera de creianza)* lui Segismundo. Fatalismul care se manifestă în prima sa ieșire din închisoare nu este de natură astrală, ci psihică. Protagonistul acționează condus de resentimente, care găsesc pentru prima oară calea de a ieși la suprafață. Tensiunea interioară acumulată în lungii ani de reclusiune izbucnește imediat ce cad lanțurile (cenzurile) ce o provocau și o conțineau în același timp. Segismundo suferă o defulare (sau decompensare) violentă în care, luat în

posesie de personalitatea sa de umbră, se răzbună pentru ceea ce a suferit. Sentimentul său dominant, după cum o spune în mai multe rânduri, este dorința de răzbunare: “Îndemnu-i calp/ ca să-i respect cuiva, eu, părul alb,/ când tare s-ar putea/ și-al tău să-l văd pe jos în fața mea,/ că răzbunat nu-s încă/ de-a fi crescut în silnicie-adâncă”. De asemenea, mânia sa explodează și atunci când vreunul din curteni îi trasează limite de comportament, adică încearcă să-l “încarcereze” din nou punându-i “lanțuri” dorințelor. Refuzul persoanelor de a-i satisface plăcerile nu face decât să-l înverșuneze: “Din cavalier mă faci s-ajung o brută,/ căci orice-mpotrivire/ venin pentru răbdarea-mi și delir e”.

“Voluntarismul fără limite” de care l-a acuzat critica (E. L. Palacios), manifestat prin supremația bunului plac asupra legii (“și nedrept îmi pare-orice/ de părerea mea nu e”, care trimite la machiavelicul *Quod principi placuit, legis habet rigorem*), nu este altceva decât reversul frustrării. Închis în turn, Segismundo era privat complet de libertate fizică; în palat, el își propune să își ia o libertate nelimitată: “Doar ca să văd de pot,/ în fața ta sfiala-mi pierd de tot,/ că-s tare ispitit/ să fac ce nu se poate”. Reacția sa este perfect simetrică acțiunii lui Basilio: câtă energie reprimată prin captivitatea în turn, atâta energie eliberată de înscenarea din palat. Deși se bucură (aparent) de libertate fizică, prințul nu și-a câștigat libertatea morală. Pasiunile violente îl târăsc precum fatalitatea însăși; dar nu este vorba de fatalitatea astrală, cum deduce Basilio, ci fatalitatea pasională. Câtă vreme este dominat de resentimente, Segismundo urmează traseul unui determinism interior.

III. *Catharsis*.

Basilio decide că Segismundo este într-adevăr un tiran și că experiența a fost un eșec, trimițându-și fiul adormit înapoi în turn. Ce i se întâmplă prințului atunci când se trezește din nou în închisoare? E limpede că nu suferă o a doua refulare, care l-ar transforma într-o “fiară” și mai înspăimântătoare. Regele prevăzuse o asemenea reacție și de aceea își luase măsuri de precauție, cerându-i lui Clotaldo să-i spună prințului că totul nu a fost decât un vis. Aceasta face ca Segismundo să treacă printr-un catharsis, ca și cum toată energia sa explozivă s-ar

disipa prin ventilul ipotezei irealității lumii. Din moment ce totul în această lume este doar vis, nu are importanță dacă te visezi prizonier sau rege. Resentimentele împotriva condiției de întemnițat și speranțele legate de condiția de principe rămân fără obiect și dispar împreună. Dorința de viață și frustrarea distructivă își pierd încărcătura pasională, o dată ce întreaga existență este suspendată între paranteze.

De ce acceptă însă atât de ușor Segismundo afirmația lui Clotaldo că aventura în palat nu a fost decât un vis? În prima parte a vieții, petrecută în turn, prințul nu s-a îndoit nici o clipă de consistența lumii, deși o asemenea *deziluzie* ar fi putut să-i ușureze chinurile. Nici în a doua parte, cea petrecută în palat, nu are asemenea îndoieli, deși Clotaldo și Basilio i le sugerează subtil. Problema apare abia în a treia parte, la întoarcerea în turn, când Segismundo trebuie să compare între ele cele două experiențe de până acum. Dacă, așa cum îi spune Clotaldo, una ar fi fost reală și alta visată, eroul nu ar fi avut dificultăți legate de simțul intern ce permite distincția între adevăr și vis. Cum însă cele două experiențe au fost la fel de veridice, ele sfârșesc prin a se exclude reciproc. Acest șoc între două reprezentări ale lumii determină un colaps al principiului realității: “cred că încă/ dorm adânc în noaptea-adâncă,/ fapt pe semne-adevărat,/ că, de vreme ce-am visat/ toate câte-am zis că pipăi,/ și ce văd un vis de-o clipă-i”. Având aceeași coerență și consistență ontologică, viziunile înfruntate minează criteriile ce permit certificarea realității. Dez-iluzia pe care o trăiește Segismundo constă într-un catharsis al energiilor sale libidinale (negative sau pozitive), care sunt dezinvestite din obiectele acestei lumi, fie aceasta malefică (turnul) sau benefică (palatul).

IV. *Sublimare.*

Eliberate prin catharsisul deziluziei, pasiunile principelui se desprind de lucrurile terestre și se îndreaptă “spre ce e veșnic”. Jung numește un asemenea proces de redirijare a libidoului de la obiectele simțurilor la simbolurile spiritului – sublimare. La a doua ieșire din turn, Segismundo se emancipează de fatalismul pasional și, prin urmare, de presupusul fatalism astral. De acum, el nu mai acționează condus de către resentimente și frustrări, care îl

împingeau să-și afirme o libertate fizică nelimitată, ci de către judecată, care îi conferă libertatea morală.

Discreția și *prudența* principelui convertit au fost explicate prin teama acestuia, inculcată de Clotaldo, că, în cazul unui comportament necorespunzător în palat, se va trezi din nou în turn. După cum am arătat, însă, turnul și palatul sunt alegorii metafizice pentru Infern și Paradis. Segismundo reușește să dea o bună orientare liberului său arbitru fiindcă a învățat să facă legătura “corectă” (adică creștină) între moralitatea faptelor terestre și destinul post-mortem: la sfârșitul somnului existenței lumești, cel care face răul se va trezi în neființa infernală; cel care face binele, se va trezi la viața paradisiacă.

Temnița-iad și palatul-rai sunt și alegorii pentru cele două mari viziuni despre lume care și-l disputau pe omul baroc. Cetatea renașcentistă, invadată de senzualitate, erotism și credințe păgâne, era percepută de ideologia creștină drept un Babilon al păcatelor, a căror consecință este pierderea luminii harului și damnarea la moarte veșnică în temnița eschatologică a infernului. Acestei paradigme, sistemul monarhico-ecclesiastic îi opunea modelul unei societăți piramidale condusă de rege, unsul lui Dumnezeu, guvernată de virtuți grupate în conceptul de onoare, ce asigură mântuirea și accesul în palatul eschatologic al paradisului. Turnul lui Segismundo este temnița în care practicile magice (între care se numără și astrologia), vane credințe induse de diavol, îl țin prizonier pe omul “renașcentist”; palatul este statul catolic contrareformat, în care tăiește, deziluzionat și prudent, omul “baroc”.

Rezultatul luptei dintre cele două etici și viziuni despre lume nu a fost însă atât de simplu pe cât ar fi dorit ideologii tridentini. Viziunea creștină nu a putut evita ea însăși consecințele procesului de dezontologizare a lumii prin care a depreciat viziunea renașcentistă. În personajul lui Calderón avem un exemplu psihologic veridic pentru procesul prin care șocul între două *Weltanschauung*-uri sfârșește printr-o deziluzie ontologică. Confruntat cu două metanarațiuni explicative ale cosmosului (cea animisto-hermetică și cea aristotelico-scolastică), omul baroc pierde încrederea în consistența existenței. Segismundo

ajunge să dea glas unui întregi experiențe colective: “și-n cuprinsul lumii, dar,/ toți visează-a fi ce par,/ chiar de nu pricep s-asculte./ Eu visez de ani în șir/ lanț și ziduri de-nchisoare,/ și-am visat și altă stare/ mai plăcută că-mi admir./ Ce e viața? Un delir./ Ce e viața? Un coșmar,/ o nălucă, nor fugar,/ și-i mărunț supremul bine,/ căci un vis e viața-n sine,/ iară visul, vis e doar”. Metafora “viața e vis” rezumă uriașul colaps al lumii terestre și reorientarea spiritualității și a artei baroce dinspre imaginile concrete ale imanenței spre simbolurile și alegoriile teologale ale transcendenței.

5. Colapsul ontologiei

Prăbușirea certitudinii existențiale se manifestă printr-o neîncredere în mărturia simțurilor. Omul baroc are impresia că nu mai poate distinge între iluzie și adevăr, între artefact și natură, cele două substituindu-se reciproc. Mult comentat în acest sens a fost un celebru sonet al lui Bartolomé Leonardo de Argensola: “Întâi, don Juan, am o mărturisire,/ doña Elvira, și-albeață și roșeață/ cu bani le-a cumpărat, ’s de pricopseală,/ la drept vorbind, nu le-a avut din fire.// Atunci, să-mi spui și tu, fără codire,/ de nu-i frumoasă sub sulemeneală,/ și de-o întrece, de-are îndrăzneală/ vreo frumusețe fără de boire.// Și ce-i dac-oi umbla precum netoții/ într-o amăgire, fiindcă nu știu oare/ că firea-așa a vrut să ne răsfețe?// C-albastru cer, care-l vedem cu toții/ nu-i cer albastru, mare păcat, mare:/ nu-i adevăr ’n-atâta frumusețe”. “Adevăratul înțeles [al poemului], comentează Menéndez Pidal, nu ni se descoperă până când nu ne amintim insistența cu care în secolele anterioare erau condamnate sulemenelile feminine, în ideea că arta nu trebuie să înșele spiritul uman, care se bazează pe bunătatea și frumusețea a tot ceea ce e natural. Acum însă, pentru poetul de la sfârșitul secolului al XVI-lea, adevărul și frumusețea nu mai sunt unul și același lucru; natura și-a pierdut divinusul prestigiu: ea ne înșală, cerul albastru «nici nu e cer, nici nu este albastru»,

afirmație neliniștitoare pe care Calderón o va relua în *Saber del mal y del bien* (*A cunoaște binele și răul*): «nici nu e cer, nici nu e albastru». Lipsește încrederea în lucrurile naturale; de asemenea, a dispărut încrederea în veracitatea simplă a limbajului”. Observația științifică a faptului că azurul cerului este o iluzie optică servește drept metaforă pentru înșelăciunea în care îl aruncă simțurile pe om. În piesa lui Calderón citată mai înainte, unul din personaje se plânge de faptul că “probabil ochii noștri/ se înșală și ne reprezintă/ obiecte atât de diferite/ de cele-n adevăr văzute, încât/ ne lasă sufletul în amăgire”. Iar o altă piesă de Calderón, *En esta vida todo es verdad y todo mentira* (*În viața asta totu-i adevăr și totul e minciună*) e construită, la fel ca *Viața e vis*, pe jocul inițiativ dintre realitate și înscenare.

Scepticismul senzorial fusese o atitudine curentă în filosofia greacă, începând cu Pyrrhon și Platon. La începutul erei noastre, la încrucișarea scepticismului grec cu cel veterotestamentar, Filon din Alexandria scria: “viața omului este un vis; așa cum se întâmplă în vise, unde vedem fără să vedem, ascultăm fără să auzim, la fel, atunci când suntem treji, reprezentările noastre seamănă cu niște vise; vin și pleacă, apar și dispar, zboară înainte să le fi putut reține” (*De Josepho*, II). Aceasta este însă una din ultimele manifestări antice ale neîncrederii în mărturiile simțurilor, fiindcă teologia creștină, în simbioză cu fizica aristotelică, proclamă certitudinea experienței senzoriale.

Spre deosebire de alte viziuni antice, creștinismul introduce ideea de completă realitate ontologică a lumii. În ontologia creștină dogmatică, cosmosul, chiar dacă este o creație ce își derivă ființa de la creatorul ei, există cu adevărat, nu este o iluzie de tip maya sau o subrealitate de genul cavernei platoniciene. În concordanță cu consistența lucrurilor fizice, senzațiile provocate de acestea sunt și ele veridice. În formularea lui Toma de Aquino, simțurile nu înșală: “*sensus proprii sensibilis falsus non est*” (*Summa theologiae*, I, quaestio XVII, art. I). În seria cognitivă lucruri – percepții – idei, primii doi termeni sunt solidari. Dacă apare vreo distorsiune, aceasta se poate produce doar între simțuri și gândire, în ideile pe care, indus în eroare de propriile fantezii și raționamente, omul și le face despre lucruri. La rândul

ei, viziunea renașcentistă perpetuează aceeași încredere în imaginile simțurilor. Din cauza aceasta, “știința” Renașterii procedează sumativ, inventariind serii nesfârșite de lucruri, ființe și fenomene, cartografiind cu deplină confidență întreaga lume concretă.

Or, filosofia barocă rupe tocmai legătura dintre lucruri și percepții. *Îndoiala* carteziană erodează solidaritatea dintre realitate și simțuri, veracitatea reprezentărilor senzoriale. În *Tratatul despre lume*, Descartes scrie: “Propunându-mi să tratez aici problema luminii, primul lucru asupra căruia doresc să vă avertizez este acela că poate să existe o anumită diferență între sentimentul pe care îl avem asupra acesteia (adică ideea ce se formează în imaginația noastră prin intermediul ochilor noștri) și ceea ce se află într-adevăr în lucruri și produce în noi acest sentiment (adică ceea ce se află în flacără sau în soare și căreia i se dă numele de lumină)”.

Unul din comentatorii lui Descartes, Salvio Turró, arată că, “în paradigma renașcentistă, a insinua o diferență între ceea ce se percepe și realitatea percepută înseamnă a ieși în afara paradigmei. Într-adevăr, pentru naturalism nu există o altă știință decât cea a compilației de experiențe, iar experiența reprezintă descrierea minuțioasă a ceea ce ni se arată și așa cum ni se arată. Realul este ceea ce ne transmite experiența imediată, iar știința este știința acestei experiențe. [În cazul lui Descartes, însă] fiecare exemplu demonstrează același lucru: lipsa de coincidență între ceea ce este perceput în mod imediat și cauza reală. În ochii lui Descartes, aceasta este totuna cu a afirma că percepția nu coincide cu experiența, că realitatea nu se poate deduce din experiența imediată. Se rupe în felul acesta orice conexiune cu paradigma renașcentistă și se deschide posibilitatea construcției unei noi ontologii” (Turró, 1985: 304-306).

Certitudinea comună că simțurile ne spun adevărul este doar o convenție, stabilită prin obișnuință. “Dovezile, scrie Pascal, nu conving decât mintea. Ele devin puternice prin obișnuință. Această obișnuință acționează asupra simțurilor care târăsc după ele mintea fără ca ea să-și dea seama” (*Cugetări*, II, cap. VII). Pentru a șubrezi autoîntemeierea bunului simț

comun, filosofii secolului al XVII-lea au introdus comparația vegheii cu visul. În timpul somnului, reprezentările onirice au, pentru cel care visează, aceeași imediatitate și certitudine ca reprezentările omului în stare de veghe. Ceea ce înseamnă că amândouă aceste stări își creează propriul criteriu de realitate, deplin valabil în interiorul fiecăreia. Expunând liber doctrina scepticilor, același Pascal arată că “nimeni, pe altă cale decât pe cea a credinței, nu poate ști sigur dacă este în stare de veghe sau dacă doarme, știut fiind că în timpul somnului omul nu crede cu mai puțină hotărâre că veghează ca atunci când este efectiv în stare de veghe. Când dormim credem că vedem spațiile, figurile, mișcările; simțim timpul scurgându-se și-l măsurăm: pe scurt, ne comportăm ca și când am fi treji. După cum singuri o spunem, jumătate din viață ne-o petrecem în somn, în care, orice s-ar părea, nu avem nici o idee despre adevăr, fiindcă tot ce simțim atunci nu este decât iluzie. Dar cine știe dacă și cealaltă jumătate a vieții noastre, în care noi credem că suntem treji, nu este tot un somn, foarte puțin deosebit de cel dintâi, din care ne trezim când credem că dormim, după cum visăm adesea că visăm, îngrămădind vise peste vise?” (*Cugetări*, I, cap. II).

Îndoiala metodică prin care Descartes vrea să pătrundă dincolo de aparență și iluzie utilizează în ultimă instanță același procedeu ca și Calderón în *Viața e vis*: confruntarea a două perspective cu egală întemeiere. Meditând “Despre cele ce pot fi puse la îndoială”, filosoful francez dezvoltă următorul raționament: “sunt un om care obișnuiesc să dorm noaptea și să resimt în somn toate acele lucruri, ba chiar câteodată unele mai puțin vrednice de crezare decât cele pe care le resimt oamenii treji. Într-adevăr, cât de des nu mă încredințeză odihna din timpul nopții de împrejurările acestea obișnuite, cum că mă aflu aici, că sunt îmbrăcat, că șed la foc – în timp ce, totuși, stau în așternut, dezbrăcat! Dar acum văd de bună seamă cu ochi treji manuscrisul, capul acesta pe care-l mișc nu e adormit, întind și simt mâna asta în deplină cunoștință de cauză; nu tot atât de distincte s-ar întâmpla ele unuia care doarme. Ca și cum, însă, nu mi-aș aminti că fusesem uneori înșelat tocmai de asemenea gânduri, în timpul somnului; iar cu cât chibzuiesc mai adânc la acestea, văd limpede că nu pot

deosebi niciodată prin semne sigure veghea de somn, așa încât rămân uimit și chiar această uimire, aproape, îmi întărește părerea că dorm” (*Meditationes de prima philosophia*, I).

Problema coerenței interne a reprezentărilor diurne și a celor onirice, precum și a criteriului de diferențiere dintre ele va reveni de acum înainte în mod constant la filosofi și psihologii ce se vor ocupa de conștiința umană. Schopenhauer, spre exemplu, va distinge între trezie și vis pe seama criteriului continuității. Într-o celebră comparație, el aseamănă trezia cu paginile unei cărți citite de la un capăt la celălalt, iar visul cu o carte citită pe sărite, la întâmplare. Freud va distinge la rândul său structurile reprezentării diurne de cele onirice pe baza opoziției dintre principiul realității și principiul plăcerii.

Deziluzia și incertitudinea barocă par a avea un ecou aparte în cultura contemporană. La fel cu omul baroc, omul postmodern a denunțat și el metanarațiunile explicative (sistemele filosofice) ce garantează consistența lumii și, în consecință, a pierdut sentimentul de plenitudine existențială. Nu mă gândesc doar la discursurile teoretice ale deconstructiviștilor și la “lumea de hârtie” a textualiștilor, ci și la alte două experiențe mult mai abisale, ce amintesc de destinul lui Segismundo. Una este cea oferită de “contracultura” actuală a psihedelicelor, bazată pe experiențele șamanice de deconstrucție a reprezentării realității. Nu este principiile adormit cu ajutorul unei băuturi de opiu, mac și măselariță, ce amintește de beladona folosită de vrăjitoare în transele lor fantastice, sau de drogurile generației *flower power*? Cealaltă este cea a lumilor virtuale cibernetice, care de asemenea tind să ruineze criteriile distinctive dintre imaginație și adevăr, adică principiul realității.

6. Subiectivizarea perspectivei

Năruirea ontologiei face ca singurele certitudini să rămână în psihologie. Căutând fundamentele unei “noi științe”, Descartes ajunge la concluzia că adevărul întemeietor nu

rezidă nici în experiența imediată, și nici în modelele fizico-matematice sau metafizice. Pe de o parte, simțurile ne înșală în ce privește poziția, forma sau dimensiunile lucrurilor, și nici nu ne permit să distingem veghea de vis; așadar cunoașterea construită pe experiența imediată este lipsită de fundament. De cealaltă parte, intelectul și legile logice ce stau la baza matematicii, geometriei și a fizicii mecaniciste nu sunt nici ele fiabile, Descartes invocând ipoteza gnostică a unui Dumnezeu înșelător care ar fi plăsmuit mintea umană în așa fel încât cunoașterea oferită de aceasta să fie în mod constant eronată.

Prin îndoiala metodică, ce ruinează atât presuposițiile cunoașterii sensibile cât și pe cele ale cunoașterii intelective, filosoful francez dezontologizează natura și face să dispară cosmosul, în accepția tradițională a termenului. Singurul punct de sprijin în stabilirea realului rămâne subiectul cunoscător, cel care stă la baza atât a informațiilor senzoriale (fie ele înșelătoare sau nu) cât și a ipotezelor intelectuale (fie ele eronate sau nu). Eul devine adevăratul *sub-jectum* al realității. Faimosul *Cogito, ergo sum* indică faptul că certitudinea ontologică nu mai este dedusă din lumea exterioară, ci din existența subiectului (Turró, 1985).

Efectele acestei mutații sunt incalculabile. În filosofia anterioară, ființa deriva de la Dumnezeu la lumea creată, la exterioritatea obiectivă; în filosofia barocă, ființa derivă de la Dumnezeu la conștiința umană, la interioritatea subiectivă. În linia deschisă de Descartes, inversarea copernicană a accentului de pe obiectiv pe subiectiv va fi desăvârșită de filosofii ulteriori: Leibniz, care sparge lumea unitară într-o multitudine de monade subiective; Hume, la care lumea rămâne complet dezontologizată, dependentă de subiectul cunoscător; Kant, care va distribui atât realitatea exterioară cât și pe Dumnezeu în categoria “lucrului în sine”, ce nu poate fi nici afirmat nici negat prin el însuși; și filosofii romantici, care vor așeza eul în postura divinității, a absolutului.

O dată cu barocul, onticul începe așadar să se mute dinspre obiect spre subiect, iar *res extensa* își cedează importanța în favoarea lui *res cogitans*. Conceptul platonician de Idee, ca prototip ontologic, încetează să mai fie proiectat în transcendență și este introiectat în

psihologie. Din realități metafizice, Ideile devin modele mentale. Mișcarea poate fi urmărită în intervalul de trecere de la Renaștere la Baroc. Neoplatonicienii renascentiști, un Marsilio Ficino, acorda încă preeminență ideilor ca “substanțe adevărate”, față de care obiectele acestei lumi sunt simple copii. Omul poate să cunoască lumea fiindcă în sufletul său au rămas întipărite anumite “*formulae idearum nobis ingeinitas*” din timpul existenței sale supraceleste, când omul era în armonie cu Intelectul divin. Teoreticienii inspirați de gândirea scolastică, un Zuccari, consideră și ei că ideea omenească este o “*scintilla divina nell’anima nostra impressa*”. Ambele poziții, atât neoplatonismul renascentist cât și dogmatica contrareformată asigură așadar preeminența ideii subiective asupra realității fizice, dar o derivă din ființa divină (poziție prezentă încă și la Descartes).

Mutația intervine o dată cu colapsul baroc al metafizicii, care începe un încet proces de “golire a transcendenței”, ce va culmina în modernitate cu “moartea lui Dumnezeu”. Deziluzia scenariilor ontologice atrage ruinarea polului divin. Conștiința umană rămâne treptat singură în fața universului. În consecință, ideile încetează să mai fie derivate dintr-o instanță exterioară și sunt considerate forme genuine ale conștiinței umane.

Acest proces de dezontologizare și subiectivizare a viziunii asupra lumii a fost subliniat de istoricii mentalităților și de criticii de artă și literă. “Dacă am dori să caracterizăm pe scurt ceea ce le dă acestor imagini amprenta esențială, am spune că este vorba de un proces de subiectivizare psihologică” (Weisbach, 1942: 329). “Portetul va fi considerat de acum înainte, dincolo de toate preceptivile de inspirație aristotelică, nu atât un document al frumuseții, sau al contrariului acesteia, după o scară de valori estetice bine stabilite, ci ca un document de psihologie, ca un instrument de observație pentru cunoașterea umanului în toată profunzimea și polimorfismul său. Ampla arie a portretului răspunde acestei transformări: înainte el înfățișa doar figuri de eroi [...], acum repertoriul de personaje devine extraordinar de larg, înfățișând o lume pestriță și în mișcare, cu înălțimi și scăderi, ce forfotește înaintea spectatorului” (Maravall, 1975: 510).

Mutația nu constă doar în înlocuirea unei galerii de personaje (arhetipice, în Evul Mediu și Renaștere) cu altele (puternic individualizate, în Baroc). Substratul schimbării constă în prăbușirea modelelor metafizice, a esențelor și Ideilor, în sens platonician. Tot ceea ce până acum fusese luat drept faptură reală, cu existență ontologică, începe, o dată cu Descartes, să fie supus îndoielii. Roadele deziluziei baroce se vor vedea abia un secol mai târziu, în Iluminism, când teologia în totalitatea ei, ca scenariu metafizic, va fi deconspirată ca iluzie.

În literatură, exemplul cel mai grăitor pentru colapsul ontologiei și subiectivizarea perspectivei este *Don Quijote de la Mancha*. Romanul lui Cervantes delimitează tranșant două moduri de a concepe lumea fictivă, fiind pe bună dreptate considerat de unii critici drept inițiator al romanului modern. Romanele cavalierești fuseseră adevăratele *best-seller*-uri ale Renașterii. În Spania, diverse continuări și imitații ale deschizătorului de serie *Amadís de Gaula* se editau în mii de exemplare. Genul presupunea o anumită convenție de lectură, o anumită percepție a aventurilor narate. Cititorul renascentist era un cititor “naiv”, care se lăsa antrenat în ficțiune fără să-și pună probleme în privința veridicității întâmplărilor. În felul acesta, scenele fantastice se multiplicau cancerigen, monștrii, căpcăunii și dragonii se înmulțeau ca într-un mușuroi, vrăjile, magicienii și castelele vrăjite se iveau peste tot, iar eroii mureau și înviau la nesfârșit.

Acest cod de lectură a fost ruinat de prăbușirea generală a încrederii în consistența lumii. Cititorul lui Cervantes nu mai este un cititor naiv, ci unul deziluzionat. El nu mai crede în idealurile epocilor anterioare, pe care le privește critic. Cavalerul rătăcitor nu mai este un erou (*Amadís de Gaula*), ci un nebun (*Don Quijote*), ceea ce înseamnă că lumea cavalierească a fost deconspirată ca iluzie pierdută. Poate că în *Don Quijote* avem un autoportret al lui Cervantes însuși, care, dezabuzat, își contemplă în a doua parte a vieții, cea barocă, elanurile din prima parte, cea renascentistă, când, asemeni persoanelui său, luptase idealist pentru patrie și catolicism, piezându-și o mână și, pentru ani buni, libertatea.

O dată cu *Don Quijote*, fantasticul încetează să mai fie perceput ca real în interiorul universului romanesc. Cavaleri, îngeri, diavoli, monștri încep să fie văzuți ca proiecții ale minții personajului. Ceea ce s-a întâmplat în filosofia epocii se repetă și la nivelul lumilor ficționale: prăbușirea metafizicii și psihologizarea perspectivei. Scriitorul și cititorul se desolidarizează de personajul care continuă să privească Ideile în termenii consistenței ontologice. Lumea cavalerescă, cu făpturile ei magice, este supusă deprecierii, cum se întâmplă la sfârșitul secolului XVI cu toate idealurile renaștentiste. E adevărat, nu e satanizată, ci psihologizată: ficțiunile ei nu sunt tratate drept apariții demonice, ci drept delir paranoic. Romanul lui Cervantes se bifocalizează: pe de o parte, Don Quijote, care promovează perspectiva idealistă asupra lumii; de cealaltă, Sancho Panza și toți ceilalți, care susțin perspectiva pragmatistă. Jocul lor redă dualismul omului baroc, sfâșiat între aspirația spre absolut și aplecarea spre materie.

Don Quijote și Sancho Panza trăiesc în lumi complementare, dar paralele. Spre final, însă, discursurile lor încep să interfereze: scutierul se molipsește de idealismul stăpânului său, în timp ce cavalerul sfârșește prin a-și pierde idealul, prin a se dez-iluziona, trezindu-se din nebunie. Procesul dezamăgirii baroce a lui Don Quijote se declanșează într-o scenă crucială din partea a doua a romanului: visul din peștera din Montesinos. Este momentul în care, la fel ca în *Viața în vis*, protagonistul trăiește direct impactul psihologic dintre două viziuni, ceea ce îi provoacă un colaps al certitudinii (sale) existențiale.

“Cavalerul tristei figuri” coboară în peștera din Montesinos ca “să vadă cu ochii lui dacă-s adevărate toate minunile ce se povesteau despre ea prin toate acele meleaguri”. Peșterile vrăjite erau un *topos* al imaginației medievale și renaștentiste, ce supraviețuia din antichitate. În lumea antică, în astfel de grote, considerate guri de intrare spre lumea celalaltă, se performau rituri religioase, cum ar fi incubația în vederea obținerii unor vise profetice. Cea mai cunoscută era peștera lui Trophonios, celebru profet care dispăruse la moarte în măruntaiele pământului. Cel care cobora în peștera sa era purtat într-o călătorie inițiativă de

natură extatică în care i se făceau revelații supranaturale. Creștinismul a interzis aceste practici, declarându-le satanice prin asimilarea extazului și incubației cu goeția, arta invocării diavolilor. Școli de goeție au continuat însă să funcționeze în tradiția ocultă, la Nursia sau la Visignano, în Italia, și la Toledo și Salamanca, în Spania. “Citim că în Spania, după invazia sarazinilor, scrie părintele iezuit Martín del Rio în *La magia demoníaca*, a doua carte din tratatul său *Disquisiciones Mágicas*, atâta vigoare a căpătat magia încât, aflându-se țara într-o mare mizerie și neștiință a cărților bune, învățământul public nu cuprindea aproape nimic altceva decât artele demonice, în Toledo, Sevilla și Salamanca. În acest din urmă oraș, astăzi mamă a bunelor arte, pe când locuiam eu acolo, mi-au arătat o grotă foarte adâncă, rămasă a unei școli monstruoase, a cărei intrare regina Doña Isabella, femeie cu suflet bărbătesc, soție a lui Don Fernando Catolicul, poruncise să fie zidită cu var și ciment abia cu un secol în urmă”.

Închise nu cu foarte mult timp înainte (cea din Toledo prin ordinul lui Juan Martínez Guizarro, arhiepiscop al orașului din 1546), în cadrul ofensivei generale a bisericii împotriva ocultismului, grotele de vrăjitorie trimiteau la lumea feerică a romanelor cavalierești. Exponent al acestei lumi, Don Quijote ridică blamul ideologic pus asupra peșterii din Montesinos, recuperând-o de sub acuzația de satanism: “Iad îl numiți? [...] să nu-i mai spuneți așa, fiindcă nu o merită, după cum veți și vedea îndată”.

Ce se întâmplă? Eroul nostru coboară pe o funie în grotă, unde rămâne în jur de o jumătate de oră, după care este tras afară, adormit, de către însoțitorii săi. Cavalerul neagă că ar fi adormit și ar fi visat aventurile dinăuntru, clamând dimpotrivă realitatea lor: “și cum mă găseam eu prins în această grijă și încurcătură, deodată și fără voie mă cuprinse un somn din cele mai adânci și, când nici cu gândul nu gândeam, fără să știu cum și-n ce fel, mă trezii dintr-însul și mă văzui în mijlocul celei mai frumoase, mai dulci și mai desfătătoare pajiști pe care o poate făuri firea și-o poate zămisli cea mai iscusită închipuire omenească. Mă frecai la ochi, mi-i spalai și văzui că nu dormeam, ci că eram treaz aievea”.

În față îi apare un “palat, sau foișor împărătesc, de-o strălucire orbitoare, ale cărui ziduri și ai cărui pereți păreau făuriți din cleștar străveziu și luminos”. În palat locuiesc figuri legendare din ciclul carolingian al lui Roland (Roldán, pentru spanioli): Montesinos însuși, cavalerul Durandarte și domnița sa Belerma. Montesinos îl întâmpină astfel pe protagonistul nostru: “De-atât amar de ani, viteazule cavaler Don Quijote de La Mancha, de când hălăduim prin aste pustietăți solomonite, așteptăm să te vedem, ca să dai de știre lumii ce cuprinde și închide într-însa adâncă peșteră în care ai intrat, numită peștera lui Montesinos; ispravă păstrată pentru a fi săvârșită numai de nebiruita-ți inimă și de neîntrecutu-ți curaj”.

Simbolistica întregii aventuri este extraordinară. Spațiul scufundat al peșterii, la fel ca în cazul temniței lui Segismundo, este un corelativ spațial al inconștientului colectiv. Aici se află îngropate figurile ce alcătuiau materialul magic al romanelor cavalierești. Montesinos afirmă că eroii sunt ținuți prizonieri în lumea subterană de către o vrajă a lui Merlin, marele mag din ciclul arthurian, ce personifică aici fantezia nocturnă. Tradiția spune că bătrânul înțelept era fiu al diavolului (“Merlin, acel solomonar din țara Franciei, despre care se spune c-ar fi feciorul necuratului”), fapt sugestiv pentru reacțiile contradictorii de fascinație și teamă ale oamenilor față de fantasmele magice. Vraja care ține toată această lume departe de lumina zilei nu este altceva decât cenzura impusă imaginației de către gândirea teologică, pe de o parte, și de gândirea raționalistă, de cealaltă. De aceea, pentru cei de afară, lumea de jos este atât un iad, cât și o iluzie (și am arătat cum cele două forme de depreciere se suprapuneau în epocă în ideea că visele sunt iluzii trimise de diavoli pentru a-i atrage pe oameni în păcat).

Don Quijote este însă imun la amândouă formele de culpabilizare. Pentru el, ținutul lui Montesinos nu este infernal, ci paradisiac, iar cele trăite aici nu sunt un vis deșert (*somnium*), ci o vedenie vizionară (*revelatio*). El este cavalerul așteptat capabil să refacă miticul *catabasis eis antron* pentru a elibera figurile ținute prizoniere aici. Într-o lume care nu mai crede în fantezie, doar nebunia Cavalerului Tristei Figuri mai este capabilă a regăsi drumul înapoi la inconștientul magic. Batjocorită de cei din jur, psihoza paranoică a lui Don Quijote

rămâne singura cale de inițiere (pentru protagonist, călătoria durează trei zile, cifră caracteristică incursiunilor în lumea celealtă, cum este cea a lui Dante) într-o dimensiune psihică pierdută, unde nu domnește principiul frustrant al realității, ci principiul plăcerii fantasmatică. În anti-epopeea cavalierească a lui Cervantes, peștera lui Montesinos reprezintă punctul cel mai de jos, nadirul aventurii eroului, corespunzând coborârilor lui Ulise și a lui Enea în Hades.

Descinderea în visare are însă efectul neșteptat de a-l trezi pe ultimul om capabil să se conecteze la materialul feeric refutat. Din acest moment, Don Quijote, care până acum se scufunda tot mai adânc în delir, pare a reveni insesizabil spre suprafață, pentru ca în finalul romanului să își recapete “luciditatea”, adică să se reintegreze în viziunea despre lume a celor din jurul său.

Inițierea procesului de trezire se datorează unui șoc asemănător celui trăit de Segismundo. Până la episodul peșterii lui Montesinos, Don Quijote își trăise nebunia ca pe o realitate deplină. Din interiorul delirului, el își investea halucinațiile cu o consistență ontologică completă. Principiul de organizare a lumii în termenii viziunii cavalierești funcționa coerent, dându-și propria întemeiere, astfel încât pentru cavalerul închipuit cutare forme erau cu tot atâta certitudine niște uriași, pe cât pentru scutierul său erau niște mori de vânt. Diferite prin principiul lor structurant (al plăcerii vs. al realității), cele două reprezentări puteau coexista în paralel, fără riscul de a se anula reciproc, câtă vreme promotorii lor (Don Quijote, respectiv Sancho) nu ieșeau din interiorul lor. Aceeași coerență a realității funcționa și pentru Segismundo înainte de a fi adus în palat, prințul neavând probleme în a distinge lumea în care trăiește (temnița) de eventualele lumi visate (în visele ce îi pot fi ipotetic atribuite ca oricărui om). Problema lui Segismundo apare doar atunci când, sub egida visului, îi este prezentată o altă realitate (cea din palat) de egală consistență cu cea din turn.

În mod similar, în peștera lui Montesinos, Don Quijote se confruntă nu cu o viziune calitativ diferită de a sa proprie (cum este viziunea lui Sancho), ci cu o viziune onirică

echivalentă viziunii sale psihotice. Până acum, cavalerul prelucra materialul fantasmatic refulat doar prin structurile nebuniei; în grotă “vrăjită” el îl accesează prin structurile visului. Amândouă, descoperă el, sunt egal de îndreptățite, au aceeași consistență. La fel cu Segismundo adus în palat, Don Quijote descoperă în lumea onirică aceleași repere de certificare a realității cu cele pe care le folosea în lumea psihotică: “îmi dusei mâna la cap și la piept pentru a mă încredința dacă eu eram acela care stam acolo sau vreo nălucă amăgitoare care-mi luase chipul; dar atingerea, simțirea, vorbele cu rost pe care le spuneam în sinea mea îmi arătară că tot eu sunt cel ce eram atunci acolo, ca și cel ce sunt aici acuma”. Îndoiala lui Segismundo ia naștere atunci când trebuie să-și explice coexistența a două viziuni “realiste” ce au o egală soliditate senzorială. În mod invers simetric, nedumerirea lui Don Quijote apare când este pus în situația de a confrunta două viziuni “fantasmatică” de aceeași coerență.

Nu întâmplător, naratorul aventurilor lui Don Quijote, Cide Hamete Berenjeli, tratează aventura drept “apocrifă”, lăsând în seama “prudenței” (desigur baroce) a cititorului să decidă dacă este sau nu la fel de reală ca toate celelalte pățanii ale protagonistului. De asemenea, Sancho își apostrofează cavalerul: “Aman, stăpâne, stăpâne, vino-ți în fire, pentru Dumnezeu, și-n numele cinstei Luminăției Tale întoarce-te la judecata cumpănită și nu mai da crezare ăstor năluciri ce ți-au scrântit mințile și ți le-au întors pe dos”. Dar pentru Don Quijote nu este la fel de ușor a decide ce a fost nălucire și ce a fost realitate, cum este pentru Sancho, fiindcă, în timp ce scutierul privește faptele din afară, văzându-și stăpânul dând asalt unei mori de vânt, cavalerul privește din interiorul nebuniei sale, văzându-se în luptă cu un uriaș. Tocmai egala întemeiere subiectivă a viziunii sale cavalerești paranoice și a viziunii feerice onirice face ce cele două viziuni să se submineze reciproc. Șocul reprezentărilor determină în Don Quijote un colaps al certitudinii existențiale, care va duce în final la “trezirea” lui. Deși invers simetrice, deziluziile (*desengaños*) lui Segismundo și a lui Don Quijote au consecințe similare: desontologizarea lumii.

O dată cu Cervantes, Calderón și toți marii scriitorii baroci, scenariile metafizice care explicau lumea și îi dădeau o întemeiere ontologică sunt privite cu suspiciune. Dezamăgit, prudent, omul european al secolului al XVII-lea începe să își deconspire idealurile drept proiecții subiective. După publicarea lui Don Quijote, romanele cavalești ies din modă și aproape încetează scrierea și editarea lor. Magia, mistica, feericul, fantasticul nu mai pot fi luate drept realități nici măcar în interiorul ficțiunii romanești, romanul îndreptându-se încet, dar sigur, spre formula realistă. Cervantes surprinde această luare de conștiință de sine, percepută ca o “desvrăjire” (*desenchantment*) a lumii, ca o trezire din nebunia ingenuă a secolelor anterioare. Sentimentul că universul este o aparență, că viața este o reprezentație, că existența este un vis, din care ne așteaptă marea deșteptare, duce la subiectivizarea viziunii asupra lumii. Satanizată, mortificată, depreciață, ontologia se scufundă în psihologie.

Bibliografie critică orientativă:

José Louis Bouza Álvarez, *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990

Philippe Ariès, *Omul în fața morții*. vol. I. *Vremea gisanților*; vol. II. *Moartea sălbatică*, Traducere și note de Andrei Niculescu, București, Meridiane, 1996

Eugenio Battisti, *Renacimiento y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1990

Sergio Bertelli, *Rebeldes, libertinos y ortodoxos en el Barroco*, Barcelona, Ediciones Península, 1984

Karl Alfred Blüher, *Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1983

Ioan Petru Culianu, *Eros și magie în Renaștere. 1484*, Traducere de Dan Petrescu, Prefață de Mircea Eliade, Postfață de Sorin Antohi, București, Nemira, 1994

Dinko Cvitanovic (ed.), *El sueño y su representación en el Barroco español*, Bahía Blanca, Cuadernos del Sur, 1969

Jean Delumeau, *Păcatul și frica. Culpabilitatea în Occident (secolele XIII-XVIII)*, vol. I, Traducere de Ingrid Ilinca și Cora Chiriac; vol. II, Traducere de Mihai Ungurean și Liviu Papuc, Postfață de Alexandru-Florin Platon, Iași, Polirom, 1997, respectiv 1998

Guillermo Díaz-Plaja, *El espíritu del Barroco*, Barcelona, Editorial Crítica, 1983

Arturo Farinelli, *La vita è un sogno* (2 vol.), Torino; Fratelli Bocca Editori, 1916

Wallace K. Ferguson, *La Renaissance dans la pensée historique*, Paris, Payot, 1950

Eugenio Garin, *Medioevo y Renacimiento. Estudios e investigaciones*, Madrid, Taurus, 1981

Carlo Ginzburg, *Istorie nocturnă. O interpretare a sabatului*, Traducere de Mihai Avădanei, Cu o postfață de Valeriu Gherghel, Iași, Polirom, 1996

M. Harris, *Cows, Pigs, Wars & Witches. The Riddles of Culture*, Glasgow, 1977

Helmut Hatzfeld, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Editorial Gredos, 1966

Jacques Le Goff, *Imaginarul medieval*. Eseuri, traducere și note de Marina Rădulescu, București, Meridiane, 1991

Idem, *Nașterea Purgatoriului* (2 vol.), Traducere, prefață și note de Maria Carпов, București, Meridiane, 1995

Emile Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Paris, A. Colin, 1925

José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Editorial Ariel, 1975

Ovidiu Moceanu, *Visul și Împărăția*, Cluj, Antim, 1998

Robert Muchembled (ed.), *Magia și vrăjitoria în Europa din Evul Mediu până astăzi*, Traducere din franceză de Maria și Cezar Ivănescu, București, Humanitas, 1997

Emilio Orozco, *Manierismo y Barroco*, Salamanca, Anaya, 1970

Emilio Orozco Díaz, *Introducción al Barroco* (2 vol.), Universidad de Granada, 1988

Santiago Sebastián, *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza Editorial, 1981

Salvio Turró, *Descartes. Del hermetismo a la nueva ciencia*, Barcelona, Anthropos, Editorial del Hombre, 1985

Rosario Villari (ed.), *El hombre barroco*, Madrid, Alianza Editorial, 1992

Werner Weisbach, *El Barroco. Arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942.

Copilul divin în *Faust*

Imaginea luminoasă a unui copil divin, care apare în mituri, în literatură sau în visuri, încărcată de o semnificație transcendentă, de o promisiune de transformare și de împlinire, este, după psihologia analitică, un simbol al sinelui. Figura copilului se regăsește la cele două extremități ale liniei de evoluție psihologică a individului uman. La început, ea este o expresie a sinelui primitiv al fătului din faza intrauterină, al cărui aparat psihic se află și el în stare embrionară. Copilul originar, ce se înalță din ape sau din haos, care iese din pântecul matern al pământului sau din oul cosmic, simbolizează emergența spiritului din materie, nașterea individului dotat cu conștiință. Voluntar sau involuntar, mitograful sau scriitorul care imaginează geneza lumii și a umanității se transpune în cele mai vechi imagini și intuiții pe care le are despre propria sa naștere.

Copilul divin este și un simbol al sinelui teleologic, pe care omul, în evoluția sa psihologică, încearcă să-l refacă la un nivel superior. Deși individuația este un proces ce presupune separarea în componente funcționale a sinelui originar, individul nu este părăsit niciodată de nostalgia stării de totalitate, pe care o resimte ca pe un paradis pierdut. Regresia la senzația de fuziune inițială este întotdeauna un prilej de reconectare la sursele vitale ale ființei de adâncime, ce permite un nou început, o nouă ieșire în existență. Dar adevărata regăsire de sine este cea în care individul reușește să reintegreze într-un tot componentele scindate ale personalității sale. Sinele matur, sinele teleologic poate fi obținut printr-o conjuncție a conștiinței și a inconștientului, a părților antagoniste ale aparatului psihic (eul și *anima*, *persona* și umbra), simbolizată printr-o nuntă alchimică.

După C. G. Jung, scenariul narativ al miturilor, al epopurilor, al basmelor și al operelor literare care înfățișează o *questa* urmează alegoric linia individuației umane. Aventurile eroului pornit pe oceane furtunoase, prin păduri pline de primejdii, prin ținuturi pustii și

neexplorate, sunt cel mai adesea imparate empatetic de artist în funcție de reprezentările intuitive ale unei coborâri în inconștient, în care eul se întâlnește cu dublii săi, cu personalitățile sale necunoscute, ce trebuie aduse la lumină. În *Metamorfoze și simboluri ale Libidoului*¹ (Paris, Éditions Montaigne, 1927), Jung identifică tiparul arhetipal al regăsirii de sine în călătoria mitică a eroului pe ocean, într-o barcă sau un butoi, în căutarea nemuririi. În unele legende amerindiene, barca este înghițită de marele șarpe sau de un dragon acvatic, ce mănâncă soarele la apus, îl transportă în pânțelele său, și îl aruncă afară la răsărit. Pe acest drum solar subteran, eroul suferă și el o gestație care îi permite, la capătul călătoriei, să se nască a doua oară, la o condiție superioară celei muritoare. Reverii de regresie la sânul matern ascund o dorință simbolică de transcendere a situației actuale și de renaștere interioară. De fiecare dată când individul are intuiția unor transformări importante, care duc la o reșezare a geografiei sale psihice, în visuri îi apare imaginea omului care se naște încă o dată, ca zeu. Recurentă în mituri, religii și opere de artă, figura copilului divin este primită ca un *mysterium tremendum*, din care iriază puterea sinelui reântregit.

Ca toate marile opere de proiecție fantastică, poemul *Faust*² ridică o hartă simbolică a sufletului creatorului său. Aventurile protagonistului transcriu empatetic mișcările interioare ale lui Goethe, care pare a-și fi găsit în personaj o oglindă de profunzime. Întâmplările doctorului devenit mag codifică în simboluri esoterice aventura de autocunoaștere a scriitorului, ridicată de acesta la rang de experiență exemplară pentru întreaga umanitate. Conștient de dimensiunea psihologică a celor narate, Goethe nu utilizează totuși un limbaj și un cod simbolic psihologic, ci își transpune intuițiile într-un cod metafizic. Imagistica magică, alchimică și hermetică, conceptele filosofice folosite de scriitorul de la Weimar sunt corelativii obiectivi ai unor momente și entități interioare. Poemul pare a fi o uriașă proiecție

¹ C. G. Jung, *Métamorphoses et symboles de la Libido*, Paris, Éditions Montaigne, 1927. *Simboluri ale transformării*, Traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, București, Teora, 1999, 2 vol.

cosmică a sufletului lui Goethe. În acest cod de interpretare, figura copilului apare în *Faust* de nu mai puțin de cinci ori, și de fiecare dată ea exprimă o altă configurație interioară.

Prima apariție este cea a copilului născut din relația adulteră a lui Faust cu Margareta și el simbolizează o conjuncție nereușită. Faust o vede pentru prima oară pe tânăra fată într-o oglindă magică din bucătăria vrăjitoarelor, unde fusese dus de Mefisto pentru a fi reîntinerit. Bând din cazanul cu decoct de hipomană, Faust este vrăjit, revitalizat, sexualizat, și în el se aprind dorințele erotice. Chipul femeii care îi apare în oglindă personifică idealul său de femeie trezit la viață din criptele propriului suflet.

Oglinda, instrument mantic, îi permite lui Faust să-și vizualizeze *anima*, personalitatea feminină inconștientă, pe care o proiectează asupra Margaretei, la fel cum Mefisto personifică și el o altă personalitate inconștientă a protagonistului, *umbra*. Margareta și Mefisto întruchipează cele două “suflete” contradictorii ale lui Faust, cele două tendințe ce și-l dispută pe erou, cea ascendentă, luminoasă, și cea descendentă, tenebroasă. Personaj hermetic, în care susul se îmbină cu josul și binele cu răul, Faust îi cuprinde pe amândoi. Iar dacă Mefisto reprezintă dublul său demonic, “spiritul rău”, “șarpele”, Margareta este dublul său angelic, care, într-o dispută în care Faust face o profesiune de credință de tip panteist, se arată pe sine ca o credincioasă creștină fidelă bisericii.

Pietatea fetei corespunde cu condiția de doctor erudit a lui Faust: până nu demult, protagonistul fusese într-atât de intens dedicat luminilor rațiunii și într-atât de stăpânit de gândirea intelectuală, încât până și idealul său feminin fusese sublimat de la nivelul carnal al erosului la cel spiritual al lui *agapé*. Margareta este așadar o imagine sublimată a *animei* lui Faust, iar atracția exercitată de ea asupra eroului simbolizează eșecul credinței pure în a-i oferi mântuirea. Pornit pe calea tenebroasă a simțurilor și a dorințelor refulate, personificate de Mefisto, Faust nu numai că nu va urma calea ascendentă indicată de fată (cum se întâmplă

² Utilizez traducerile Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Tragedie*, În românește de Lucian Blaga, București, E.S.P.L.A., 1955, și Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Tragedie*, În românește de Ștefan Augustin Doinaș,

cu Dante condus de Beatrice), ci o va atrage și pe aceasta în lumea carnalității și a păcatului. În relația celor doi îndrăgostiți, rolul diavolului este de a ispiti eul angelic din starea lui asexuat-spirituală într-o stare sexualizat-trupească. Decăderea Margaretei reflectă destinul adamic al lui Faust, pactul făcut de acesta cu tenebrele.

În lectură psiho-arhetipală, coruperea fetei corespunde așadar unei desublimări a animei angelice a protagonistului, unei dezinvestiri a libidoului său din obiectele spirituale ale credinței și unei reinvestiri în instincte sexuale. O serie de scene simbolice punctează regresia parcursă de figura Margaretei sub influența figurii diavolului. Faust îi oferă fetei două cutii cu bijuterii, procurate de diavol. Dacă prima cutie este dăruită de tânără bisericii, ca semn că ea se află încă sub dominația unei atitudini altruiste, orientate spre o idee transcendentă, a doua cutie este păstrată, semn că interesul fetei se recentrează asupra ei înseși. În termeni creștini, forma aceasta de egoism stă sub semnul lui Mamona, demonul lăcomiei (*avaritia*). A doua scenă este întâlnirea celor doi în casa unei codoașe, Marta. Urmând calea Margaretei, cei doi îndrăgostiți ar fi ajuns în fața altarului, unde ar fi consfințit o iubire legitimă și castă. Urmând calea lui Mefisto, ei ajung într-un pat de bordel, unde se celebrează iubirea lubrică, patronată de Moloh, demonul desfrâului (*luxuria*).

La fel cu Oedip, aventura Margaretei urmează un traseu psihologic regresiv, de întoarcere la etape revolute ale unei maturizări ce a presupus sublimări succesive. Personajele care încearcă să oprească “decăderea” Margaretei simbolizează cenzurile ce împiedică regresia. Primul dintre aceștia este Valentin, fratele fetei, pe care Faust, al cărui braț este condus de Mefisto, îl ucide în duel. În protocolul onoarei din secolele XVI-XVII, fratele este un garant al bunului renume și al castității fetei, al imaginii ei sociale, al *personei* de “doamnă” ce corespunde *personei* de cavalier. Numele Valentin trimite însă și la patronul nupțiilor legiuite (Goethe parafrează chiar celebra baladă a lui Shakespeare), în el întrezărindu-se alegoric imaginea unui sfânt-militar. Duelul dintre Valentin și Faust,

“posedat” de Mefisto, răstoarnă rezultatul înfruntării arhetipale dintre Sfântul Gheorghe și balaur. Prin moartea lui Valentin, Margareta, “îngerul”, iese de sub protecția unui arhanghel păzitor. În mod similar, atunci când Oedip se întoarce la Theba, pe un traseu regresiv ce îl va aduce în chiar patul în care a fost conceput, calea îi este barată de o figură agresivă, de Laios. *Imago*-ul tatălui, la fel cu *imago*-ul fratelui, trebuie înfruntate și învinse pentru ca protagoniștii să poată continua coborârea în sine.

Al doilea personaj care se opune căderii Margaretei este mama ei. În codul realist de lectură, mama, la fel cu fratele, apără onoarea și castitatea fetei. În codul metafizic de lectură, mama trimite la o figură tutelară superioară arhanghelului, la cea a Fecioarei Maria. Rugându-se la icoana Maicii Domnului cu pruncul, Margareta se pune sub semnul nunții caste, al procreației fără sexualitate, sigilată în conceptul imaculatei concepții. Acest model de iubire sublimată este însă “stins” la sfatul lui Mefisto, care le procură îndrăgostiților un drog pentru a o adormi pe mamă. Drogul se va dovedi o otravă, fiindcă, în codul psihologic de lectură, a “adormi” o cenzură este totuna cu a o distruge. La fel cu Margareta, și Oedip trebuia să înfrunte și să înlăture *imago*-ul matern, personificat în cazul său de figura amenințătoare a Sfinxului.

Trecând de figurile ce împiedică descinderea în adâncuri, iubirea dintre Faust și Margareta culminează în Noaptea Valpurgiei. Dacă s-ar fi lăsat condus de dorințele Margaretei, Faust ar fi ajuns la nunta în biserică, în fața lui Dumnezeu. Pe calea lui Mefisto, el își celebrează iubirea la sabatul orgiastic al vrăjitoarelor, sub patronajul Maestrului Leonard, Marele Țap Negru. Balul Satanei, în care liturghia sacră a căsătoriei se oficiază pe dos, simbolizează noaptea simțurilor și a sexualității. Noaptea de sabat corespunde nebuniei în care se prăbușește Margareta, prin defularea fără limite a libidoului reprimat, cu tot cortegiul său de imagini fantastice, bezmetice și terifiante. Episodul reprezintă punctul cel mai de jos al aventurii lui Faust, moment în care eroul atinge nadirul tenebrelor eliberate din el însuși.

La capătul acestei regresii simbolice emerge prima figură a copilului, rod al dragostei demonice dintre Faust și Margareta. Cum iubirea dintre ei nu a evoluat în sens ascendent, ci stă mereu sub semnul blamului moral și al conștiinței vinovate, copilul nu aduce mântuirea. Într-un gest de demență autopedepsitoare, Margareta îl ucide, ceea ce îi va atrage întemnițarea și condamnarea la moarte. Omorârea pruncului sugerează că uniunea dintre eul faustic și eul angelic nu dă rod, că Faust nu își poate găsi împlinirea prin credința pură. Dimpotrivă, în loc să fie convertit de Margareta, precum Dante de Beatrice, Faust este cel care își atrage iubita pe calea descendentă ce duce în Iadul inconștientului. În iubirea lor triumfă modelul contrar celui al imaculatei concepții, și anume sexualitatea fără procreație, iubirea fără rod, definită de teologia creștină drept păcat al desfrânării. Cu moartea Margaretei, în Faust se stinge complet *lumina* (i se ocultează dublul angelic) și eroul se scufundă în *umbră* (este luat în posesie de dublul demonic).

Deși eșuată, experiența catabazică a lui Faust se dovedește însă o etapă necesară în economia totală a mântuirii. În acord cu concepția sa de natură hermetică, ce contrazice viziunea creștină, Goethe consideră că, pentru a dobândi apoteoza, eroul trebuie să facă întâi o coborâre în infern. Păcatul apare ca o trăire necesară maturizării spirituale: pentru a ajunge sus omul trebuie să cunoască josul, pentru a atinge lumina el trebuie să parcurgă tenebrele.

În termeni jungieni, se poate spune că Goethe intuiește marea lege psihologică conform căreia împlinirea nu poate fi obținută prin ignorarea și excluderea inconștientului, ci doar prin recuperarea și asumarea acestuia. Faust, doctorul erudit, a trăit într-o inflație monstruoasă a intelectului, care l-a rupt de sursele vitale ale propriului inconștient. Refulat, inconștientul a sfârșit prin a izbucni devastator la suprafață, într-un proces dureros dar necesar de restabilire a echilibrului psihic. Faust avea nevoie să parcurgă aventura mefistofelică pentru a epuiza și a recupera energia blocată distructiv în *umbră*. De acum, inconștientul personal, personificat de diavol, nu va mai exercita o obsesie malefică nici asupra eroului, dar nici asupra lui Goethe însuși, care pare a se fi eliberat, prin scrierea poemului, de amintirile culpabile legate de idila

sa de tinerețe cu Gretchen. Revolta titanică din *Faust I*, ce face corp comun cu faza de Stürmer a lui Goethe, este înlocuită în *Faust II* de o experiență recuperatoare hermetică, susținută de poetica neoclasică îmbrățișată de scriitor.

Întors din noaptea de Valpurgis, Faust este dus în zbor la castelul imperial, unde devine consilierul împăratului. Ca în *Viața e vis* a lui Calderón, dacă sabatul de pe muntele Brocken corespunde meandrelor inconștientului refulat al protagonistului, palatul, spațiu al ordinii și al luminii, este, arhetipal vorbind, un corelativ al conștiinței sale. Or, lumea de la suprafață se află într-o stare de disoluție și întunecare, ce reflectă luarea în posesie a conștiinței lui Faust de către personalitatea mefistofelică izbucnită în el din adâncuri. La fel cu cetățile antice (precum Teba lui Oedip) cuprinse de *miasma*, manifestare a mâniei zeilor ignorați sau a morților nerăzbunați, castelul este și el bântuit de molime și revolte, ce sugerează mișcările tectonice din Faust și, nu în ultimul rând, sentimentul culpabilității față de moartea Margaretei.

Simbolul global al răsturnării de regim este carnavalul organizat de Faust și Mefisto la cererea împăratului. Conform unui scenariu ritualic, în zilele de carnaval, ordinea din timpul anului face loc haosului, într-o întoarcere simbolică în *illo tempore*, în vederea dezagregării structurilor sociale și mentale anchilozate și a reîntemeierii societății. Decorurile și măștile ce iau parte la cortegiile paradei sugerează condiția derizorie și artificială a lumii raționale a lui Faust. În final, această lume va fi consumată de focul infernal adus de Mefisto, într-o purificare spectaculoasă. Rege al carnavalului, Faust se distribuie pe sine în rolul lui Plutus, zeu al adâncurilor stăpân peste morți și peste bogățiile subterane, mască ce trimite la relația pe care protagonistul a stabilit-o cu propriul inconștient.

Carul său alegoric este condus de o figură simbolică, ce se constituie într-o a doua ipostază a copilului divin: băiatul-căruțaș. “Eu sunt risipa, poezia./ Eu sunt poetul care se desăvârșește,/ Când bunul cel mai scump și-l risipește./ Și eu, nemăsurat sunt de bogat,/ Și asemenea lui Plutus mă socot:/ Împodobindu-i și petrecere și joc,/ Și tocmai ce-i lipsește, -

aceea-mpart”. “Duh din duhul” lui Faust, “iubit fiu al acestuia”, băiatul-căruțaș a fost gândit de Goethe ca o alegorie a poeziei. Asemeni lui Khrishna conducând carul de luptă al lui Arjuna, băiatul-căruțaș este un zeu ce îi indică omului direcția de evoluție interioară.

Alegoria este, însă, deosebit de complexă. Ne aflăm în palatul imperial, spațiu simbolic al conștiinței, în a cărei lumină arta nu funcționează ca o magie, ci doar ca o iluzie. Copil al lui Plutus, figura băiatului-căruțaș simbolizează, desigur, poezia inspirată care își află sursa în adâncuri. Însă adus în lumea de la suprafață, el nu poate crea decât podoabe și frumuseți superficiale, sub care nu face decât să ascundă aspectul mizer și șters al realității. În palat, poezia este redusă la condiția de artefact, de aceea în final Faust îl “eliberează” pe băiatul-căruțaș: “Ești liber să te-nalți acum în sfera ta,/ Ce nu-i aici. Bălțată și-ncurcată/ Ne-mprejmue aici o lume slută”. Anunțând apariția lui Euphorion, băiatul-căruțaș este conceput de Goethe ca un simbol al transfigurării omului în poet, prin alchimia artei. Cum arta nu își găsește însă reala împlinire în regimul mental al raționalității, care o deconspiră ca joc de iluzii, va fi nevoie ca Faust să coboare din nou în spațiile scufundate ale inconștientului, pentru ca aici să renască magic în Euphorion.

Pentru această coborâre, Mefisto nu îi mai este de ajutor. Diavolul era călăuza ideală în noaptea Valpurgiei, care este o antecameră a Iadului creștin. La cererea împăratului, care dorește să întâlnească sufletele lui Paris și Elena, Faust trebuie, însă, să descindă în Hadesul clasic. Acesta se constituie într-un al treilea spațiu simbolic, corelat unei zone distincte a psihicului protagonistului, precum și unei poetici diferite de cea din *Faust I*. Palatul imperial, conceput prin analogie cu structura conștiinței diurne, trimite la mentalitatea de tip iluminist; muntele Brocken, unde se desfășoară sabatul vrăjitoarelor, este omologabil inconștientului personal (*umbrei*) și este atribuit de Goethe unei poetici de tip (pre)romantic, Nordului creștin; Câmpiile Farsaliei, unde Faust oficiază o noapte valpurgică “clasică”, ale cărei făpturi nu mai personifică pulsunile refulate ale protagonistului ci amintiri atavice ale culturii

europene, corespunde inconștientului colectiv și unei poetici de tip neoclasic, atribuită de Goethe Sudului greco-latin.

Ghid prin acest spațiu mitologic, populat de grifoni, sfincși, centauri, nimfe, sirene, stimfalide, hidre, lamii, grae, între care Mefisto se simte străin, va fi un personaj preparat de Wagner pe cale alchimică: Homunculus. Alchimia face parte din disciplinele demonice în care Faust se inițiază în contul pactului cu necuratul. Tatăl său fusese și el un medic spagiric, din branșa lui Paracelsus, care era preocupat de întâlnirea dintre Leul Roșu (oxidul de mercur) cu Grina Albă (acidul clorhidric) în Alcov ((Retorta) în vederea obținerii panaceului universal. Wagner, întrupând eul savant, *persona* de învățat a lui Faust, procedează, cât timp maestrul său zace inconștient (în urma exploziei provocate de încercarea acestuia de a reține *psyche*-ea Elenei), la *Opus Magnus*. Mefisto îl asistă, în baza ideii inchizitoriale că practicile oculte sunt dictate de diavol.

În Athanor, cuptorul închis ermetic și încălzit la o temperatură de coacere organică, elementele trec prin transformările care vor duce la degajarea unei *quinta aessentia*: “Îngrozitorul clopot sună/ Și zidurile se-nfioară./ Nesiguranța nu mai poate/ Să se întindă într-o doară./ Tenebrele se luminează,/ Iar în lăuntrica fiolă/ O nestemată foarte trează/ S-aprinde ca un viu cărbune,/ Și fulgeră prin întuneric./ S-alege-acum un alb eteric./ De nu l-aș pierde în cenușă!”. Goethe rezumă toate cele trei etape principale ale marii opere alchimice: Nigredo, faza la negru (cenușa, tenebrele), în care compușii inițiali intră în *putrefactio* și *mortificatio*; Albedo, faza la alb (alb eteric), în care are loc *separatio*, degajarea elementelor pure necompuse; și Rubedo, faza la roșu (viu cărbune), în care materiile prime intră în *conjunctio* și dau naștere lui *Lapis*, piatra filosofală. Aceasta are puterea de a transsubstanția tot ceea ce atinge: în contact cu ea, plumbul vulgar devine aur nobil, iar omul muritor și coruptibil devine asemeni unui zeu. De aceea, piatra filosofilor este și un elixir de nemurire, scopul cercetărilor alchimice fiind în primul rând unul soteriologic, și abia apoi unul material.

Operatorul care obține *lapis exilis* suferă o chimie internă care îl regenerează spiritual. Simbolul acestei renașteri la o nouă condiție este Homunculus, omulețul produs în eprubeta alchimică. Arogându-și puterile unui demiurg, care recreează ființa umană într-o ipostază superioară celei actuale, alchimistul anticipează în fond fecundarea *in vitro*. Că acesta este substratul simbolisticii alchimice o dovedește personificarea combinației elementelor ca o nuntă mistică între două principii opuse, Regele și Regina, Soarele și Luna, din care ia naștere Regele tânăr, copilul divin. Mefisto, dornic să se instruiască în tot ceea ce concurează attributele lui Dumnezeu, aflând că Wagner încearcă să prepare un om, se întreabă “Un om? - Și ce pereche-ndrăgostită/ Ați încuiat să procreeze-n horn?”.

Homunculus este cea de-a treia ipostază a copilului divin în poemul lui Goethe. Într-o serie de studii asupra simbolisticii esoterice, reunite în volumele *Psihologie și alchimie* și *Mysterium coniunctionis*³, C. G. Jung a demonstrat că alchimia este un proces autopsihic. Athanorul reprezintă pieptul sau corpul alchimistului, iar operațiile chimice sunt o modalitate de concentrare asupra unor transformări interioare. Producerea lui Homunculus sugerează degajarea în Faust a unui complex autonom. Omulețul produs în eprubetă personifică o nouă configurație psihică ce ia naștere în eroul aflat în stare de inconștiență. Vivace, activ, dezinhibat, Homunculus îl numește pe Mefisto “văr” și “cumătru”, semn că cei doi întruchipează două *imago*-uri de egală importanță din mentalul lui Faust.

Dacă, în termeni metafizici, Mefisto se identifică imaginii arhetipale a diavolului, generată de imaginarul creștin, Homunculus constituie corespondentul acestuia în imaginarul antic, și anume *daimonul*. Asemeni lui Socrate, sfătuit de daimonul său interior, Faust își va găsi calea prin labirintul figurilor mitologice condus de către acest spiriduș personal. Ca toți daimonii, Homunculus are un rol psihopomp, mediind legătura dintre universul celor vii și

³ C. G. Jung, *Psihologie și alchimie*, Traducere de Carmen Oniți, București, Teora, 1996; *Opere complete, Vol 14/1 Mysterium coniunctionis*, Traducere din limba germană de Dana Verescu, București, Trei, 2005.

universul celor morți. Profitând de starea de transă în care se află Faust, el îl poartă pe mantaua fermecată în lumea mitică a Farsaliei, în căutarea unor *psychai*.

În termenii psihologiei jungiene, dacă Mefisto personifică *umbra*, fiind în consecință stăpân peste inconștientul individual (refulat) al lui Faust, asimilabil Iadului creștin, Homunculus personifică *spiritul*, formațiune a inconștientului colectiv, asimilabil în poem Hadesului păgân. Spiritele sunt, după Jung, fie fantasme patologice, fie idei noi, dar deocamdată necunoscute individului, ce apar ca proiecții exterioare, din cauză că nu sunt în legătură cu eul.

Complex autonom inconștient ce emerge în Faust, Homunculus nu va fi totuși perceput de erou ca o imagine a propriului sine pe cale de sinteză. Copilul alchimic rămâne în raport cu Faust un produs artificial, confecționat de alter-egoul său rațional, Wagner, și nu un fiu organic, născut din el însuși. Spiridușul însuși își recunoaște condiția, spunându-i discipolului: “Acu e-acu, tătuță! N-a fost glumă./ Îmbrățișează-mă la piept cu gingășie./ Dar nu prea strâns, să nu se spargă sticla./ Obștească însușire e, precum se știe:/ Firescului de-abia-i ajunge-un univers deschis,/ Ce-i artificial e mulțumit c-un loc închis”. Spirit pur, substanță imaterială, Homunculus nu are un trup și nici consistență. De aceea, scopul său secret în noaptea valpurgiei clasice va fi să dobândească materialitate, așa cum însuși Faust trebuie să ajungă să realizeze nunta alchimică nu doar prin simboluri, în Athanor, ci printr-o conjuncție psihologică concretă.

În Câmpiile Farsaliei, spiridușul intervine în disputa dintre Thales și Anaxagora asupra conceptului de evoluție naturală. Cei doi filosofi antici se fac purtătorii de cuvânt ai celor două teorii evoluționiste care se înfruntau în timpul lui Goethe, “neptunienii”, adepții ideii de evoluție lentă, cu schimbări infinitezimale, și “vulcanienii”, adepții ideii de evoluție în salturi, prin modificări catastrofale. Asimilat de Goethe propriului concept de ”formă originară”, de entelechie, Homunculus optează pentru o evoluție “neptuniană”. Spărgându-și fiola, el se împrăștie ca o ploaie de văpăi asupra mării, aceste semințe de foc (*logoi spermatikoi*) urmând

să parcurgă pentru întrupare întreg lanțul filogenezei ce a dus de la “supa primordială” la ființa umană.

Prin contrast, Faust va parcurge o evoluție ”vulcaniană” către reconfigurarea de sine. Încă de la apariția sa, Homunculus intră în rezonanță cu fantasmale eroului, citind ca într-o fereastră în sufletul celui adormit. Or, în visul lui Faust, pe care spiridușul îl “luminează” și îl materializează prin puterile sale, apare din nou chipul unei femei. De astă dată, rolul de ideal feminin este jucat de Elena, eroina antică întruchipând frumusețea sexuală, semn că în *anima* protagonistului s-a desvâvârșit procesul de desublimare. Căutarea Elenei desemnează încercarea lui Faust de a-și recupera dublul feminin, refulat în deceniile de preocupări intelectuale. O primă invocație a Elenei, adusă sub formă de *psyché* în Castelul imperial, eșuase în momentul în care Faust încercase să o atingă și să o rețină pe pământ.

De astă dată, protagonistul nu mai face greșala de a-și căuta iubita în planul vieții raționale, ci coboară în ținutul care îi este specific, în inconștientul mitic. Asemeni lui Orfeu pornit pe urmele lui Euridike, el trebuie să refacă inițiaticul *catábasis eis antron*. Sibila care îl îndrumă îl previne într-adevăr: “Ești temerar, dar bucură-te de răscruce,/ Întunecatul gang la Persefona duce:/ Pe sub Olimp, în gol de munte – ascultă ea/ Dacă s-aude tainic vreun oprit salut./ Pe-aici l-am furișat și pe Orfeu cândva./ Cutează, poate că dobândă – alta vei avea”.

În *questa* sa, Faust este sfătuit, în afară de Homunculus, de trei personaje din mitologia clasică, ce au avut toate rolul de dascăli psihopompi pe lângă cei ce le-au cerut ajutor. Întâia este Erichtho, vrăjitoarea din *Farsalia* lui Lucanus, care îi dezvăluie lui Sextus viitorul luptei din Câmpiile farsalice prin intermediul unui ritual de necromanție. Cel de-al doilea este centaurul Chiron, dascălul lui Heracle, primul dintre eroii legendari care a coborât în Hades. În sfârșit, cea de-a treia este sibila Manto, cea care, în *Eneida* lui Vergiliu, îl conduce pe Enea prin Hades pentru a-și întâlni tatăl. Toți trei sunt depozitarii unei înțelepciuni ancestrale și slujesc drept inițiatori în tainele comunicării cu adâncurile. În terminologia lui Jung, ei sunt personificări ale arhetipului *sensului*, imaginat ca un bătrân înțelept ce cumulează

înțelepciunea rasei umane, depozitată în genele noastre. Rolul lui este de a oferi ritualuri și comportamente care să confere sens lumii haotice a imaginilor inconștiente; altfel, scăpate de sub control, acestea ar conduce la nebunie.

Expediția lui Faust este încununată de succes, eroul întâlnindu-și iubita arhetipală. Uniunea lor provoacă un cutremur, personificat de Goethe în Seismos, zeu ce modifică geografia Farsaliei. Un munte uriaș se ridică în mijlocul câmpiei și pe vârful acestuia Faust își întemeiază castelul nunții sale cu Elena.

Ca toate evenimentele exterioare ce afectează peisajul imaginar, și Seismos poate fi citit drept expresia unui eveniment psihic. Prin întâlnirea cu Elena, în Faust are loc un scurt-circuit psihologic, care răstoarnă radical întreaga sa topografie mentală. Rezultatul acestui cataclism este apariția unui munte, adică a unui nou centru al lumii interioare, iradiant și plin de putere. Din castelul construit în vârf, Faust va guverna lumea cu o eficiență incomparabil sporită față de guvernarea în declin din castelul imperial. Dacă în palatul de la suprafață, din lumea reală, ceea ce provoca starea de criză era lipsa banilor, a aurului, în lumea mitică, prin cutremur, Faust scoate din adâncuri filoane masive de aur, care îl fac infinit de bogat și puternic. Aurul subteran, pe care Mefisto nu îl putea decât imita prin iluzii sau bacnote în timpul carnavalului, este aurul filosofal, aurul nemuririi. Descoperirea aurului sugerează conectarea lui Faust la izvorul vieții veșnice din el însuși, la însăși sursa libidoului.

Muntele sacru din care izvorărește aurul imortalității este spațiul *sinelui*. Faust atinge unitatea mistică a sinelui prin căsătoria simbolică cu Elena. Cei doi reprezintă poli complementari ai universului și ai vieții psihice. Ei sunt Regele și Regina din procesul alchimic, Sol și Luna a căror întâlnire provoacă sinteza chintesenței filosofale. Goethe gândea nunta lor ca o întâlnire între Nord și Sud, între arta romantic-creștină și arta clasică păgână, într-o poetică de tip neoclasic. Faust-enciclopedia, amintind de *Aufkläreri*, a fost răsturnat de Faust-titanul, ce trimite la *Stürmeri*, pentru ca, în partea a doua a poemului, Faust-hermetul să refacă echilibrul între rațiune și simțuri. *Opus magnus* nu mai este un proces chimic, ci unul

psihologic, ce desemnează reuniunea dintre eu și *anima* într-o totalitate psihică superioară, care este sinele.

După cum a arătat Jung, hierogamia are în vedere o transformare și renaștere, în care Regele bătrân, chinuit de o rană fără leac, care este însăși condiția sa de muritor, devine Regele tânăr, curat și imortal precum zeii. Expediția regresivă l-a condus pe Faust la punctul original, în marele uter teluric, în care eroul renaște ca un copil divin. Această a patra ipostază a arhetipului este reprezentată de Euforion, fiul lui Faust și al Elenei. Euforion este un simbol al sinelui reîntregit, în care eul conștient reface legăturile cu eurile inconștiente, într-o proces de autototalizare pe care gândirea mitică și mistică îl vede ca pe o apoteoză.

Că în Euforion se regăsesc principiile luminii și ale întunericului o dovedește “compoziția” sa triadică, ce poate fi explicată pe seama unei antropologii neopitagoreice. Conform unui model cosmologic ce a avut o anumită faimă în mediile culte ale antichității târzii, universul este o sferă care are pământul în centru. Această sferă este împărțită în două emisfere, una a luminii, având la zenit soarele și fiind echivalată Olimpului, iar cealaltă a întunericului, având la nadir luna și fiind echivalată Hadesului (aerian). Prin rotație în jurul pământului, cele două emisfere creează efectul de zi-noapte. Văzut drept un compus a trei naturi, spirit, suflet și trup, omul se descompune la moarte prin migrația fiecărei din aceste substanțe în locul ei de origine. Astfel, trupul se reîntoarce în țărână; sufletul (în înțelesul de umbră homerică) coboară în emisfera lunii, în Hades; spiritul, esență de origine divină, urcă la banchetul zeilor din Olimp astral. Euforion este și el o uniune a trei elemente provenind din trei zone diferite: veșmântul său, care rămâne pe pământ, ca emblemă a învelișului trupesc; *psyché*, care își are locul alături de mama sa, Elena, în adânc; și aureola, care “se ridică la ceruri asemeni unei comete”.

După sinteza copilului divin, Faust mai are de îndeplinit doar un singur lucru: să repună ordine în lumea de la suprafață, pe care o lăsase în părăginire în timpul expedițiilor sale în abisuri. Castelul imperial e în ruină, starea lui reflectând mișcările tectonice ce au avut loc în

subteran. Seismos și-a făcut simțită acțiunea stihială și aici, asemeni unui zeu al haosului: “Am fost de față [spune Mefisto] când acolo, jos, fierbând,/ Abisul clocotea văpăi cărând,/ Când Moloh, cu ciocanul stânci spărgând,/ Zvârlea bucăți de munte-n depărtare./ E plină țara de străine pietre, grele./ Cine explică-asemenea putere/ De azvârlire ca din praștie în zare?” Catastrofa vulcaniană reflectă răsturnarea raportului de forțe din psihismului lui Faust, decompensarea și irupția inconștientului colectiv: “Ce-a fost străfund, e astăzi pisc./ Învățătură iei, din tot ce-am spus,/ Să-ntorci ce-i jos, s-ajungă sus”.

În lipsa lui Faust, autoritatea împăratului a intrat în declin, toți au început să lupte pentru putere, simbol al dezagregării unei conștiințe al cărei eu rătăcește prin labirintul inconștientului. Preocupat de experiența regresivă, Faust a pierdut controlul asupra principiului realității, asupra lumii de afară. Acum, el se întoarce să pună ordine în imperiu și să reinstaleze împăratul pe tron. Același scenariu psihoarhetipal poate fi regăsit în *Odissea*, unde, după o lungă rătăcire pe mările fabuloase simbolizând inconștientul, Ulise se întoarce acasă și îi ucide pe pretendenții care amenințau să-i ia locul. Ajutat de forțele magice pe care le conferă atingerea sinelui, personificate în ajutoare de basm, Războilă, Ține-strâns, Strânge-tot, Faust învinge armatele contra-împăratului și reia astfel în mod simbolic conducerea unui psihism amenințat de schizoidie.

Drept răsplată, împăratul îi oferă stăpânirea peste țărmul mării, de sub care, prin îndiguire, Faust scoate la suprafață un întins ținut, unde va întemeia un paradis terestru. Secarea apelor și colonizarea noului pământ este un ultim simbol al împlinirii de către protagonist a procesului de individuație. Atingerea sinelui prespune conștientizarea unor zone masive din inconștient și preluarea sub control a unei cantități sporite de Libido, ce poate fi folosită în scopuri creatoare. Simptomatic, Faust ajunge un erou civilizator, încercarea inițiativă reușită având în mituri drept rezultat o întemeiere. Prin creație, prin *faptă*, Faust este un mic demiurg, care instituie o lume aurorală pe pământul smuls apelor.

Cu aceasta, Faust simte că a atins împlinirea dorită și că poate rosti faimosul “Oprește-te clipă!” ce anunță îndeplinirea pactului cu Mefisto. Clipa se oprește, protagonistul moare, dar ieșirea din timp nu-i atrage damnarea, așa cum spera diavolul, ci mântuirea. Mefisto descoperă că a fost înșelat și că experiența tenebrelor în care l-a condus pe pactant nu l-a sărăcit pe acesta până la căderea în neant (în teologia creștină, cel care se rupe de Dumnezeu iese în afara ființei, izolându-se în condiția de neființă a diavolilor), ci, dimpotrivă, l-a îmbogățit până la atingerea plenitudinii divine.

La o privire mai atentă, Faust nu avea ce pierde prin pactul cu diavolul. Dacă condiția nu s-ar fi îndeplinit, Faust ar fi rămas mai departe prizonier în starea de vid interior care îl împingea la sinucidere și care nu este decât o prefigurarea a neantului infernal. Dacă ea este îndeplinită, însă, Faust atinge o deplinătate ontologică care îl apropie de Dumnezeu, și nu de diavol. Logica internă a apoteozei, prea binecunoscută Dumnezeului hermetic al lui Goethe atunci când făcea pariul cu Mefisto în privința lui Faust, conduce la “lămurirea” eroului, la degajarea esenței sale nemuritoare. Chiar dorind să facă răul, diavolul devine un instrument în economia globală a mântuirii, care desigur nu e creștină, ci hermetică.

O alegorie grațioasă a dejucării planului diavolului de des-ființare a lui Faust sunt rozele aruncate de îngerii asupra mormântului eroului, flori ce îi alungă pe dracii aflați în așteptarea sufletului celui mort. Rozele mistice sunt un însemn al salvării, ele apărând, spre exemplu, în emblema rozicrucienilor. Crucea încadrată într-un trandafir sugerează că lemnul crucii (instrument al morții) înflorește și dă rod (conferă viață preafericiților). Roza simbolizează, de altfel, deplinătatea însăși a ființei. În *Paradisul* lui Dante, ierarhiile angelice și cetele preafericiților sunt orânduite în jurul lui Dumnezeu sub forma unei roze celeste, ce desemnează *pleroma* divină. Trandafirii aruncați asupra mormântului lui Faust indică și ei că eroul s-a împlinit asemenea unei roze mistice, care nu poate fi scufundată în imperiul de vid al diavolilor, ci se înalță spre cerurile vieții veșnice.

O ultimă apariție a arhetipului copilului încununează destinul lui Faust. Dus de îngeri în ceruri, el se integrează în corul “băieților fericiți”. Dacă Euforion era totuși un *alt* Faust, născut din acesta, în finalul poemului, Faust însuși se transformă într-un copil angelic, *renatus in novam infantiam*. La capătul acestei prin tărâmurile inconștientului, prin conjuncția eului cu *anima*, Faust reface totalitatea sinelui și se naște a doua oară, nu din carne ci din spirit, ca un copil divin.

Eidola – Imagini ale dublului în Romantism

Începând cu Renașterea, cultura europeană a intrat într-un dezechilibru cu consecințe incalculabile pentru întreaga sa evoluție ulterioară. După un mileniu de dominație a religiei creștine, mentalitatea colectivă a fost protagonista și martora unei masive întoarceri a refulatului, adică a culturii antichității târzii. Magia și vrăjitoria, astrologia și divinația, cabala, alchimia și medicina spagirică, tot ceea ce stă sub termenul de ocultism, sunt expresia reemergenței vechilor credințe și sisteme mistice, din cultele de mistere (Eleusis, Dionysos, Isis și Osiris, Cybele și Attis, Mithra etc), din hermetismul alexandrin sau din gnoză.

Hrănindu-se din imensul material magic și mitic refulat, imaginarul renașcentist a cunoscut o înflorire care nu putea decât să sperie instituția creștină. Prin măsuri drastice, atât biserica protestantă, cât și cea catolică, au procedat la ceea ce Ioan Petru Culianu numește o uriașă cenzură a imaginarului. Secolul al XVII-lea, secol baroc, este rezultatul acestei inhibări a misticismului în favoarea unei credințe de tip dogmatic. În secolul următor, al luminilor, după declinul fervorii religioase, cenzura imaginarului renașcentist a fost continuată de pe o nouă poziție, de altă natură, cea a raționalismului iluminist. În acest fel, timp de două secole, gândirea magică a fost pentru a doua oară înăbușită și refulată în inconștientul colectiv.

Revenirea la suprafață a materialului magic va avea loc în romantism, pe bună dreptate numit o “renaștere a Renașterii”. La sfârșitul secolului al XVIII-lea, Europa asistă la o manifestare explozivă a principiului inconștient, care pare a-și lua revanșa asupra secolelor de dominație a rațiunii, fie ea teologală sau laică. În romantism, *Weltanschauungul* magic reușește să se manifeste complet, fără să mai fie culpabilizat sau satanizat, cum se întâmplase în Renaștere.

Totuși, în comparație cu epocile anterioare, imaginația ocultă suferă o mutație esențială. Din cauza noii poziții ocupate de rațiune în istoria mentalității europene, fantasticul este tot

mai puțin perceput în termeni metafizici (ca manifestare a unei realități transcendente) și tot mai mult în termeni psihologici (ca materializare a unor obsesii inconștiente). Transcendența religioasă tinde să fie înlocuită de interioritatea psihologică, iar mistica lasă treptat loc esteticii. Acest sistem de mutații, de la rațiune la irațional, de la obiectiv la subiectiv, de la exterior la interior face ca romantismul să resimtă emergența materialului ocult ca o lentă înălțare la suprafață a continentului scufundat al inconștientului. Tipologia personajelor romantice (diavolul, dublul, femeia “meduzeică”, monstrul, titanul, geniul) exprimă revenirea din adâncuri a unor complexe autonome ale inconștientului colectiv.

Recurența fără precedent a temei dublului dă seama de noua relație pe care omul european o dezvoltă cu propria sa personalitate refulată. În funcție de gradul de clivaj în raport cu eul a alter-egourilor autonome personificate în figura dublului, dublii romantici pot fi distribuiți în două serii: dubli eterali, spirituali (corespunzând unui control menținut parțial asupra alter-egoului clivat); și dubli concreți, materiali (corespunzând pierderii controlului asupra alter-egoului proiectat în altcineva). În prima serie, asupra căreia mă voi opri în continuare, prin analiza câtorva opere cu valoare simptomatică, se integrează motivele umbrei, oglinzii și tabloului. În cea de-a doua se încadrează motivele gemenilor, al străinului ce ”ne seamănă ca o picătură de apă” și al iubitei a cărei dragoste face posibilă realizarea androginului.

Umbra

Apariția cea mai pregnantă, dar și cea mai enigmatică, a motivului umbrei are loc în nuvela lui Adalbert von Chamisso, *Nemaipomenita poveste a lui Peter Schlemihl*¹. Numele protagonistului, a cărui etimologie a produs o bogată exegeză, stă pe o ambiguitate

întemeietoare. După informațiile date de autor fratelui său, “Schlemihl, sau mai curând Schlemiel, este un cuvânt ebraic și înseamnă Théophile sau iubit de Dumnezeu”. Într-adevăr, particula *el* în finalul numelor iudaice de îngeri și arhangheli indică filiația acestora cu Dumnezeu: Mihael, Gabriel, Samael etc. Satan însuși, înainte de cădere, se numea Satanael. La fel cu Theo-philos, Schlemiel este un om iubit de Dumnezeu, un fiu al Tatălui din ceruri.

Pe de altă parte, scrie mai departe Chamisso fără să pară a lua în seamă paradoxul pe care tocmai îl dezvoltă, “în jargonul evreiesc li se atribuie acest nume oamenilor nefericiți sau neîndemânatici, cărora nimic nu le reușește”. Derivat din idiș, cuvântul desemnează într-adevăr pe cineva cu o soartă nenorocită (cf. *Jewish Encyclopedia*), sau, în argoul hoților, un ghinionist (cf. *Worterbuch der Gaunerund Diebssprache*). Numele Schlemihl constituie așadar un oximoron, închizând două sensuri opuse, două perspective și două valorizări contradictorii ale aceleiași figuri². Pentru opera lui Chamisso, important este faptul că această antifrază afectivă aduce aminte de un alt personaj pe care numele îl indica la început drept un favorizat al sorții, un iubit de către zei, pentru ca mai apoi să devină sinonim cu damnarea: Faustus.

Tema pactului faustic este ușor de recunoscut în nuvelă: în termenii juridici ai târgului (*do ut des*), Peter primește de la bătrânul în cenușiu punga lui Fortunatus și îi cedează în schimb umbra sa. În general, în mitul faustic ceea ce cere diavolul este sufletul pactantului, dar, în acest caz, lucrurile sunt complicate prin faptul că bătrânul în cenușiu îi va pretinde lui Peter, în cadrul unui al doilea pact pe care protagonistul nu-l va mai accepta, să-i dea sufletul în schimbul umbrei. Această dezidentificare a sufletului de umbră rupe nuvela din tiparul faustic și dă naștere unei stranietăți productive. Să lăsăm deoparte numeroasele și adesea contradictoriile explicații pe care criticii le-au dat umbrei și să reluăm analiza simbolului.

¹ În *Nuvela romantică germană*, vol. 2, Antologie și note de Ion Biberi, București, EPL. 1968.

² Ar fi interesant de urmărit fenomenul lingvistic al preluării cu sens inversat a unor cuvinte dintr-o altă limbă. Spre exemplu, multe din cuvintele împrumutate de limba noastră din turcă și greacă, în special în perioada

O primă opțiune interpretativă este de a identifica în umbra lui Peter Schlemihl arhetipul pe care Jung îl desemnează folosind același termen, *Schatten*. În accepția lui Jung, umbra este personalitatea negativă a individului, eul inconștient în care se concentrează toate dorințele, pornirile, tendințele considerate blamabile și în consecință refulate de către eul conștient³. Fratele malefic, străinul îmbrăcat în negru, care înfăptuiește ceea ce eroul își dorește în ascuns dar nu ar îndrăzni niciodată să pună în practică din cauza cenzurii morale, sunt personificări ale acestei personalități tenebroase. Ipostazele umbrei abundă în literatura romantică sau de influență romantică, eroul trebuind adesea să se confrunte cu partea sa întunecată ipostaziată în *celălalt*. Călugărul Medardus locuit de fratele său Victorin, din *Elixirele diavolului* al lui Hoffmann, sau dr. Jekyll înlocuit de mr. Hyde din nuvela lui R.L. Stevenson sunt astfel de personaje luate în posesie de propria lor umbră.

La începutul povestirii, Peter Schlemihl este într-adevăr sub stăpânirea unor porniri pe care morala creștină le tratează drept păcate: dorința de înavuțire, lăcomia. Sperând să scape de sărăcia vieții de student de până atunci, eroul face o călătorie pe mare într-un alt oraș, la unchiul său, înarmat cu o scrisoare de recomandare și cu speranța de a se căpătui cu ajutorul acestuia. *Incipit*-ul repetă un tipar celebru, cel al romanului *Măgarul de aur* al lui Apuleius, unde tânărul Lucius ajunge, după o călătorie maritimă, în Thesalia, la o mătușă, mânat de o curiozitate la fel de greu avuabilă: dorința de a practica magia. Traversarea unei întinderi acvatice, către o rudă necunoscută, sugerează o coborâre în propriul inconștient, sub presiunea unor porniri refulate ce speră să își găsească aici împlinirea.

Față de bogătașii din compania lui Thomas John, Peter Schlemihl se simte un “biet sărăntoc” și un ticălos, or, frustrarea și umilința resimțite de protagonist își găsesc imediat un răspuns prin apariția bătrânului în cenușiu, care împlinește pe loc orice dorință materială

fanariotă, iau în derâdere sensul lor original. Pehlivanul este în limba de origine un erou, bairamul este o sărbătoare religioasă, palicarul este un viteaz, iar ipochimen înseamnă subiect.

³ Cf. Carl Gustav Jung, *Puterea sufletului*. Antologie, Prima parte, Texte alese și traduse din limba germană de dr. Suzana Holan, București, Ed. Anima, 1994, cap. “Eu-l, umbra, anima și animus, sinele”.

formulată de oamenii din anturajul lui Thomas John. În mod ciudat, Peter pare a fi singurul care îl vede, ca și cum serviabilul străin ar fi o materializare a propriei sale fantasme. Străinul ce se în-ființează imediat ce tentația vreunui păcat îl atinge pe om este desigur diavolul, ca personificare a umbrei colective. Buzunarul său fără fund este o ușă ce se deschide direct către infern, locul unde sfârșesc toți cei care își vând sufletul în schimbul bogățiilor. Acesta este chiar cazul amfitrionului, Thomas John, pe care, într-o fază ulterioară a povestirii, străinul în cenușiu îl extrage pentru o clipă de sub mantie, arătându-i-l lui Peter Schlemihl în scop educativ.

În calitate de stăpân atât peste sufletele morților, cât și peste bogățiile din adâncuri, străinul amintește de dubla funcția a lui Plutus, zeul roman al Hadesului, transpus însă în registru creștin. La fel cu Plutus, diavolul are și el în putere aurul subteran, dar acesta nu mai simbolizează fecunditatea și viața, ci tentația și damnarea, ca “ochi al dracului”. Această schimbare de sens este simptomatică pentru relațiile pe care mentalitatea păgână și cea creștină le întrețin cu inconștientul, proiectat în imaginea Hadesului, respectiv a infernului. Străinul în cenușiu urcă din adâncurile unui inconștient mobilat cu dorințe materiale refulate, tentându-l pe Peter Schlemihl cu realizarea acestora. Acceptând punga lui Fortunatus, eroul se situează, psihologic vorbind, pe poziția simțurilor, în punctul de unde își poate investi libidinal senzațiile, instinctele și plăcerile refuzate până atunci.

Ținând cont de acestea, umbra pe care diavolul i-o cere lui Peter Schlemihl nu poate fi umbra în sensul lui Jung, deoarece aceasta este personificată chiar de străinul în cenușiu. Este eventual posibil a vedea în străin umbra colectivă, în timp ce umbra fizică a lui Schlemihl ar simboliza umbra individuală a protagonistului. Totuși, nu este logic ca diavolul să aibă nevoie de un schimb pentru a obține ceva ce face parte din chiar natura sa. În logica conceptului jungian, un Peter Schlemihl stăpânit de diavol ar trebui să-și amplifice umbra, nu să și-o piardă. Mai mult, un om care își pierde partea de umbră nu ar trebui să fie blamat și temut de cei din jur, ci admirat, precum un sfânt care se înalță în lumină pură. Umbra lui Schlemihl nu

este latura sa diabolică, care să poată fi opusă, să spunem, aureolei sfinților, ca manifestare a laturii angelice.

Umbra din povestire este un element esențial pentru integritatea unui individ, nu atât din punct de vedere fizic cât moral. Este adevărat că, în spiritul ironiei romantice, Chamisso vorbește cu seriozitate despre umbră în termeni fizici, ca absență a luminii. Mai mult, eroul își tratează și el umbra în termeni pragmatici, materialişti, drept un fenomen strict optic, motivând micalit pierderea ei ca o consecință a unei boli sau a diverse accidente. Ușurința cu care a făcut pactul se datorează tocmai acestei valorizări a umbrei doar sub latura ei strict profană: “La urma urmei, se scuză el, o umbră nu este decât o umbră. Se poate trăi și fără ea și nu înțeleg de ce trebuie să facem atâta scandal din cauza ei”. Prin naivitatea protagonistului, Chamisso ironizează o întreagă lume care, sub fascinația empirismului și a scientismului, și-a pierdut deschiderea spre transcendență și nu mai știe să vadă latura sacră a lucrurilor. Ca un mic burghez dornic de îmbogățire, Peter se concentrează pe ceea ce Blaga ar numi aspectul fanic al existenței, ignorând aspectul ei criptic, orbire pe care va trebui să o plătească ulterior. Chamisso realizează efectul de incongruență și absurd al temei umbrei printr-o reducere deliberată a simbolului la latura lui imagistică, prin amputarea deliberată a sensului lui moral-metafizic⁴.

Cei din jurul lui Schlemihl, în schimb, citesc umbra sub latura ei simbolică, drept însemn al naturii invizibile a omului. Din această perspectivă, există o oarecare îndreptățire în interpretările care văd în absența umbrei o alegorie a exilării din patrie, a pierderii situației sociale, a respectului semenilor, a reputației și distincțiilor onorifice, toate acestea fiind legate

⁴ Procesul de reducere la consecințe absurde poate fi identificat chiar în nucleul narativ din care își dezvoltă Chamisso nuvela: “Mi-am pierdut într-o călătorie pălăria, mănușile, batista, geanta, pe scurt, toate bagajele. Fouqué m-a întrebat dacă, atunci, cu aceeași ocazie nu mi-am pierdut și umbra, și am discutat apoi despre consecințele unei astfel de nenorociri”.

de moralitatea individului. În omul care și-a pierdut umbra cei din anturajul lui Schlemihl subînțeleg, în mod tacit, un om care a avut comerț cu necuratul⁵.

Dar repulsia și spaima oamenilor față de Peter este ceva mai mult decât o simplă condamnare morală. Pierderea umbrei îl stigmatizează pe protagonist, sugerând o transcendere în negativ a condiției umane. În cercul al nouălea al Infernului, în zona Antenora, Dante întâlnește trădători ale căror suflete au fost aruncate în iad înainte ca ei să moară, un diavol ținându-le pe pământ locul în trup⁶. Schlemihl trezește aceeași oroare ca un om care și-a vândut sufletul și este locuit de demon.

În mitologia populară apare și o altă făptură infernală cu un statut asemănător: vampirul. Vampirii sunt oameni al căror trup continuă să trăiască în absența sufletului. Inteligența lor nu ține de calitățile duhului, ci de spiritul diabolic. Tocmai din cauza absenței sufletului, vampirii nu au umbră și nu se văd în oglindă. Condiția lor de morți vii este consecința unui pact infernal, prin care și-au cedat sufletul în schimbul nemuririi trupului. Dar această nemurire nu reprezintă mântuirea în lumină, ci este damnare la întuneric. La fel cu vampirii, după pactul cu omul în cenușiu, Schlemihl este condamnat să trăiască în întuneric, să se ferească de lumina soarelui, care i-ar pune în evidență infirmitatea pneumatică.

⁵ Literatura medievală cunoaște numeroase povestiri în care pierderea umbrei este un (neglijabil) neajuns în urma unui târg în care diavolul este de fapt păcălit: "Une des façons de s'engager avec le diable était, au moyen âge, celle-ci: Le démon avait-il consenti à enseigner son art ténébreux à des écoliers, il stipulait, pour ses honoraires, qu'il aurait en son pouvoir le dernier qui lui resterait dans les mains, tandis qu'il les poursuivait et que chacun d'eux courrait à toutes jambes. C'est évidemment à cette histoire que fait allusion cette autre expression bien connue: «le diable emporte le retardataire». Mais à pareil jeu cet imbécile de Satan pouvait encore être dupe, comme nous le montrent les légendes d'Espagne et d'Ecosse, celles par exemple du marquis de Villano et du compte de Southesk, qui fréquentaient les écoles de magie du diable à Salamanque et à Padoue. L'adroit écolier ne laissait que son ombre aux griffes du maître, son ombre restée en arrière dans la course, et il fallait que le démon se contentât de ce paiement peu substantiel, tandis que s'échappait librement le nouveau magicien, mais qui, désormais, avait perdu son ombre." Edward B. Tylor, *La Civilisation Primitive*, Paris, C. Reinwald et C., Librairies-Editeurs, 1876, p. 100.

⁶ "Să știi că'n clipa'n care-un suflet vinde// cum eu făcui, un demon se'ntroduce/ în trupul lui, și-acesta-l guvernează/ cât timp nu-i plin tot timpul ce-are-a-l duce". Dante Alighieri, *Divina Comedie, Infernul*, În românește de George Coșbuc, București, ESPLA, 1954, p. 322.

Umbra ar reprezenta așadar sufletul omului, concluzie la care ajunge și Otto Rank, după ce aduce în discuție numeroase texte din literatura etnologică a popoarelor primitive⁷. Totuși, după cum am văzut, la Chamisso umbra nu se identifică sufletului, cel puțin nu în sensul creștin ce stă la baza pactelor cu diavolul. O cale spre o mai fină elucidare a simbolului ne-o oferă analiza obiectelor magice care intervin în destinul lui Schemihl, și a funcției simbolice a acestora: umbra, punga lui Fortunatus și cizmele de șapte leghe. Peter își cedează umbra în schimbul pungii lui Fortunatus; în momentul în care, refuzând să facă un doilea pact cu diavolul, prin care să-și recapete umbra în schimbul sufletului, renunță la pungă, el primește, de la un tânăr blond (imagine luminoasă, angelică, în opoziție cu figura diabolică a omului în cenușiu), cizmele de șapte leghe.

Prin fiecare din aceste obiecte el pierde sau câștigă ceva. Cedarea umbrei îi atrage oprobiul celor din jur; de acum înainte el nu se va mai bucura de relațiile cu semenii, de prietenie, de iubire, ajungând un infirm afectiv. Prin umbră, Schlemihl pierde *erosul*, *filia*, sentimentele în sens foarte larg. În schimb, el câștigă bogăția și puterea materială, care simbolizează, după cum am văzut, instinctele, senzațiile, poftele. Când renunță la pungă, el câștigă cizmele ce îi fac posibile deplasările miraculoase. Prin introducerea cizmilor fermecate în tramă, se face simțit elementul autobiografic, Chamisso punându-l pe eroul său să întreprindă aceleași călătorii de cunoaștere de tip iluminist-enciclopedic pe care le săvârșise el însuși în tinerețe. Cizmele corespund așadar intelectului, cunoașterii raționale, aceeași cunoaștere care îl scârbea pe Faust, determinându-l să aleagă calea magiei. Finalul nuvelei, în care Schlemihl apare ca un savant izolat de lume, este suspendat, fiindcă personajul nu este nici damnat (pactul nu a fost dus până la capăt), dar nici mântuit (umbra nu a fost recuperată de la diavol).

Simțuri (punga), sentimente (umbra), intelect (cizmele); cele trei obiecte magice sugerează o distribuție tripartită a protagonistului, după modelul triadei psihologice de

⁷ Otto Rank, *Dublul. Don Juan*, Traducere de Maria Vicol, Iași, Institutul European, 1997.

sorginte platoniciană: ἐπιθυμία, θυμός, νοῦς. O antropologie tripartită, în care ființa umană este alcătuită din trei esențe, după modelul neoplatonic νοῦς-ψυχή-σῶμα, adică spirit-suflet-trup, este caracteristică gândirii oculte. Ea se opune antropologiei creștine, în care omul este alcătuit din două esențe, suflet și trup. Comparând cele două viziuni, reiese că teologia creștină combină în conceptul de suflet cele două funcții pe care mitologia și mistica antică, precum și cea ocultă, le distinge ca niște componente separate. Pentru neopitagoreici și neoplatonici, ψυχή reprezintă, așa cum se întâmpla deja la Homer, sufletul lipsit de conștiință al celor morți, forța lor de viață, iar νοῦς reprezintă conștiința, personalitatea mortului. La moarte, ele se despart, ψυχή mergând în Hadesul umbrelor, iar νοῦς urcând în Olimpul zeilor⁸. La creștini, în schimb, separația nu are loc, sufletele morților păstrându-și conștiința indiferent de locul unde ajung, în Iad sau în Rai.

Ambiguitatea fertilă a simbolului umbrei se datorează suprapunerii palimpsestice a celor două antropologii. Pe de o parte, în virtutea filiației sale romantice⁹, Chamisso își imaginează personajul pe o schemă psihologică tripartită, ce permite distincția între simțuri, sentimente și conștiință. De cealaltă parte, preluând *pattern*-ul narativ creștin, el așază pactul cu diavolul în schema bipartită a trupului și sufletului. Chamisso gândește în termeni oculti, dar povestește în termeni creștini, fără să ne prevină asupra acestei alunecări. Într-o viziune creștină, situația finală a lui Schlemihl este paradoxală și irezovabilă, personajul nefiind nici damnat, nici mântuit; într-o viziune ocultă, situația devine limpede, Schlemihl fiind un personaj care a pierdut pe ψυχή, dar a păstrat pe νοῦς. În termeni creștini, el se află în situația incongruentă de a-și fi pierdut o jumătate a sufletului și de a-și fi păstrat cealaltă jumătate.

Când diavolul cere sufletul eroului, el cere sufletul integral, în sens creștin, din care, prin primul pact, a obținut doar o parte. Umbra lui Peter Schlemihl simbolizează așadar ψυχή

⁸ Felix Buffière, *Miturile lui Homer și gândirea greacă*, Traducere și prefață de Gh. Ceașescu, București, Ed. Univers, 1987, Cap. "Misterele lumii invizibile".

în sens păgân, sufletul inconștient ce merge să bântuie Hadesul. Or, grecii îl concepeau ca o imagine (εἰδωλον) a corpului, ce repetă aidoma înfățișarea omului, neavând însă consistență. Atunci când îi apare în vis lui Ahile, Patroclu are aspectul unei umbre imateriale, pe care prietenul său nu reușește să o strângă în brațe. Umbra lui Peter Schlemihl este un asemenea εἰδωλον, ce intermediază între trupul de carne și personalitatea conștientă a personajului. În viziunea neoplatonică, ψυχή (sau πνεῦμα, sau *anima*) are o natură energetică, făcând legătura între spiritul de natură ideală și trupul de natură materială. El este forța de viață, ce dă coeziune indivizilor vii. Este interesant că Chamisso certifică indirect o asemenea interpretare a umbrei într-o replică dată cu câțva timp înainte de a muri: “Oamenii m-au întrebat adesea ce înseamnă umbra. Dacă ar vrea să mă întrebe acum ce înseamnă umbra mea, le-aș răspunde: înseamnă sănătatea care îmi lipsește. Absența umbrei mele este boala mea”. Când ψυχή zboară din trup, omul moare.

Dar dacă sufletul în sensul creștin dorit de omul în cenușiu este compus din sufletul inconștient (simbolizat de umbră) și sufletul rațional (simbolizat de cizmele fermecate), nu se explică cum poate diavolul să ofere o jumătate (umbra) în schimbul întregului (sufletul). Ultima nuanță ce trebuie pusă este aceea că Chamisso accentuează conceptul neoplatonic de ψυχή în termenii antropologiei arhaice homerice. Pentru Homer, ψυχή nu contează atât ca o componentă a omului (într-o opoziție de genul σῶμα / ψυχή), ci ca un dublu al omului.

După cum a arătat Jean-Pierre Vernant, ideea de imagine (εἰδωλον) are o mare importanță pentru mentalitatea primitivă. Imaginile, idolii, stau la baza practicilor magice exercitate asupra ființelor imateriale. Pe baza legăturilor simpatetice dintre original și imagine (statuie, desen, păpușă), ființa respectivă este obligată să execute ordinele adresate copiei¹⁰. Umbra lui Peter Schlemihl nu se substituie personalității conștiente a personajului, dar o angajează. Cumpărând-o în schimbul pungii, diavolul a obținut un εἰδωλον prin care îl poate

⁹ Vezi Auguste Viatte, *Les Sources Occultes du Romantisme*, Paris, 1928.

controla pe erou. Abia prin renunțarea la pungă, Schlemihl reușește să se desfacă din legătura magică cu umbra sa, ce îl ținea sub influența omului în cenușiu.

Oglinda

Un al doilea εἰδωλον pe care romantismul îl recuperează pentru a da expresie emergenței sufletului inconștient este imaginea reflectată în oglindă. De la lecanomanția antică (ghicitul într-un vas cu apă) până la cristalomanția modernă, suprafețele reflectante au fost dintotdeauna un mijloc de comunicare cu lumea invizibilă. Oglinzile trebuie acoperite la moartea unui om pentru ca cei rămași în viață să nu-i vadă sufletul desprins de trup și să nu fie atrași și ei în lumea morților. Vampirii nu se văd în oglindă deoarece sunt simple trupuri fără suflet.

În oglindă se vede reversul spiritual al lumii materiale. Oglinda apei este o poartă către tărâmul celălalt. Diavolul aduce duhurile morților în fața lui Arnold (din *Schimbarea schilodului* a lui Byron) picurând sânge în oglinda unei fântâni. Cum Hadesul este o metaforă spațială pentru tărâmurile inconștientului, oglinda este un instrument de contemplare a propriilor abise interioare. Faust o vede pentru prima oară pe Margareta în oglinda magică din bucătăria vrăjitoarelor. Goethe sugerează prin aceasta că iubita arhetipală se materializează din dorințele fantasmaticale ale eroului. Privindu-se în oglindă, eroii romantici asistă la emergența unei personalități refulate.

Este ceea ce se întâmplă cu protagonistul nuvelei *Horla* de Guy de Maupassant¹¹. Deși terifiantul proces este descris în registrul literaturii fantastice (cu deschidere spre un

¹⁰ Jean-Pierre Vernant, *Mit și gândire în Grecia antică, Studii de psihologie istorică*, Traducere de Zoe Petre și Andrei Niculescu, București, Meridiane, 1995, Cap. "De la categoria dublului la imagine".

¹¹ În *Antologia nuvelei fantastice*, Cu o prefață de Matei Călinescu și un studiu de Roger Caillois, București, Univers, 1970.

științifico-fantastic incipient), grila de lectură cea mai potrivită este registrul psihologic, în acord cu trăirile maladive care îl obsedau pe scriitorul însuși.

Transformarea personajului este anunțată de o scenă simbolică ce deschide nuvela: eroul asistă la trecerea pe Sena a unui convoi de nave ce par a fi trase afară din abisurile marine de un remorcher. Or, apa va fi explicit recunoscută ca un simbol al inconștientului și al nebuniei, protagonistul temându-se de “acel ocean înspăimântător și furios, plin de valuri năprasnice, de cețuri, de vijelii, ce se numește «demență»”. Omolog apei, întunericul se constituie și el într-un spațiu ce ascunde o amenințare: “pe măsură ce se înserează, mă cuprinde o inexplicabilă neliniște, ca și cum noaptea ar ascunde, întrucât mă privește, o groaznică amenințare”. În urma contemplării vaporului urcând din adâncuri, protagonistul intră într-o “stare febrilă de nervi” și agitație. Este bântuit de intuiția unei primejdii iminente, de o spaimă fără motiv, de senzația de cădere și înec “într-un hău de apă stătătoare”. Lumea i se pare străbătută de “tainice influențe” și de puteri invizibile ce se țin în jurul său într-o rețea paralizantă.

Filosofii Renașterii susțineau că magia constă în manipularea de către operator a energiei sale psihice, care intră în rezonanță cu sufletul lumii. Din această substanță eterică, magicianul este capabil să plămuiască fapte și obiecte miraculoase¹². Eroul lui Maupassant pare a-și fi activat puterile tenebroase, care tind să se materializeze. O primă întrupare are loc într-un vis în care, precum în tabloul lui Füssli *Coșmarul*, visătorul este strivit și sufocat de o ființă misterioasă. Coșmarul se repetă, protagonistul simțindu-se vampirizat progresiv de “cineva care se așezase pe mine și care, cu gura lipită de a mea, îmi bea viața printre buzele mele”.

Lungile perioade de meditație, izolare și singurătate în care se cufundă personajul sfârșesc prin a da prezenței malefice o concretețe și în lumea diurnă. Se știe că stările de

¹² Vezi Ioan Petru Culianu, *Eros și magie în Renaștere. 1484*, Traducere de Dan Petrescu, București, Nemira, 1994.

deprivare senzorială, prin izolare de stimuli, provoacă o accentuare a activității fantasmatică, psihologia explicând în acest fel revelațiile mistice obținute prin incubație și claustrare în peșteri și incinte subterane. Sau, în cuvintele lui Maupassant, “când rămânem multă vreme singuri, umplem golul cu năluci”. Eroul nuvelei are și el tot mai des impresia că “cineva mă urmărește, că cineva merge în urma mea, aproape de tot, cât să mă atingă”. Energia inconștientă care urcă în el se revarsă peste pragurile inhibițiilor puse de conștiință în calea fantasmelor și îi distruge în felul acesta criteriile de discernământ între realitate și iluzie. Personajul se întreabă dacă nu e posibil ca “facultatea de control al nerealităților anumitor halucinații să fie amorțită în clipa prezentă la mine”. “Aparatul verificador”, sau “simțul controlului” invocate de Maupassant vor fi numite ceva mai târziu de către Freud “principiul realității”.

O altă metaforă a procesului psihic traversat de protagonist este imaginea Muntelui Saint-Michel, cu abația sa de piatră, ridicându-se din mijlocul valurilor Atlanticului. Insula ieșind din adâncurile acvatice sugerează constituirea unui nou pol psihic, emergența unei personalități autonome. Într-adevăr, dublul fantasmatic capătă tot mai multă autonomie și consistență, materializare ce traduce clivajul său progresiv de eul conștient al personajului. Ruperea “ființelor invizibile” de sub controlul conștiinței, caracteristică mecanismelor psihotice, este resimțită de cel bântuit ca un fenomen real, ce confirmă existența concretă a acestor “vizitatori”.

În acest sens eroul lui Maupassant construiește o teorie paranoic-delirantă, cu conotații științifico-fantastice, despre o “rasă supranaturală” care invadează umanitatea pentru a-i lua locul în univers. Dacă, de pe aceleași poziții empatic deschise către procesele din propriile adâncuri inconștiente, Nietzsche profetea și dorea emergența unui supra-om, Maupassant se arată terorizat de venirea unei asemenea “ființe noi”. Chiar dacă apariția ei i se pare inevitabilă, eroul o combate, intuind în mod obscur substratul morbid al întregului fenomen.

Amenințarea este aceea de a fi înlocuit în propria sa viață de către Horla, la fel cum Peter Schlemihl putea fi bănuit că ar fi locuit de altcineva, în speță de un diavol.

Eroul lui Maupassant se simte luat în posesie de voința acestui locuitor al unei alte lumi, plasată de el în infinitul astral, dar mai corect identificabilă în tărâmul propriului său inconștient. Stările de abulie și de paralizie care îl invadează tot mai ades (“Nu mai pot voi; în schimb, cineva vrea în locul meu; iar eu mă supun”; “Cineva e stăpân pe sufletul meu și-l guvernează! cineva poruncește toate acțiunile, toate mișcările, toate gândurile mele. Eu însumi nu mai sunt nimic înlăuntrul meu, nimic în afară de-un spectator robit și îngrozit de toate lucrurile pe care le fac”) trădează pierderea controlului de către eu asupra propriului trup. O ședință de sugestie hipnotică la care asistă (în care o femeie pare “robită de-o voință străină, intrată în ea, precum un alt suflet, precum un alt suflet parazit și dominator”) îl conving pe protagonist că, prin fascinația față fenomenele paranormale, magnetism, hipnotism etc., omenirea și-a atras propriul sfârșit, conjurându-l pe “Cel de care se temeau în spaimile lor popoarele naive”. Descinderea Invizibililor este o terifiantă alegorie pentru sentimentul secolului al XIX-lea romantic (“de ceva mai mult de-un veac presimțim, pare-se, un ceva nou”) de a fi fost invadat de către conținuturile inconștientului colectiv.

Teama eroului lui Maupassant de a fi dizlocat de noul venit devine tot mai pregnantă pe măsură ce acesta capătă materialitate. Carafa care se golește de apă în timpul nopții, mâncarea ce dispare de pe noptieră, trandafirul smuls sub ochii săi de o mână invizibilă, cartea răsfoită de cineva șezând într-un fotoliu gol, într-un cuvânt obiectivarea Horlei, sunt fenomene ce sugerează scindarea personalității protagonistului și autonomizarea eului alternativ. Atunci când își propune să-l distrugă pe invizibil, protagonistul luptă în fond împotriva nebuniei, încercând să resoarbă proiecția înapoi în sine însuși.

Or, mijlocul de a identifica fantasma va fi tocmai oglinda. Acest instrument de autoscopie psihologică își face prima apariție în nuvelă în scena de mesmerism, când hipnotizorul îi sugerează hipnotizatei că o carte de vizită este o oglindă. În sugestia de

suprafață reflectorizantă, femeia va avea clarviziuni paranormale, semn că oglinda este o fereastră către lumea spiritelor. Pentru a-și surprinde dublul, protagonistul folosește la rândul său un dulap cu oglindă, simbol sugestiv al depozitului de imagini din inconștient spre care se taie o intrare. Descoperirea pe care o face este stranie: “era lumină ca ziua în amiaza mare și totuși nu m-am văzut în oglindă! Era goală, curată, adâncă, plină de lumină! Imaginea mea nu se vedea în ea... deși eram chiar în fața ei”.

Lipsa oglinirii este omoloagă pierderii umbrei. La fel cu Peter Schlemihl, eroul lui Maupassant descoperă cu ajutorul instrumentului magic că sufletul nu-i mai locuiește în trup, că sufletul i s-a autonomizat și s-a desprins de el însuși. Lipsit de voință și de viață, el seamănă cu un ambalaj gol, aidoma vampirilor care nu au umbră și nu se văd în oglindă. Sufletul independent și de nerecunoscut apare în schimb în imaginea altcuiva, a Horlei, interpusă între personaj și ogindirea sa. Cu ajutorul suprafeței reflectorizante, protagonistul își contemplă, demential, sufletul inconștient care i-a scăpat de sub control și care îl ia în stăpânire venind parcă din afara sa.

Disperat, sinucigaș, eroul încearcă să dea foc Horlei, adică să-și dea foc. Dar încercarea de a-și ucide dublul nu mai poate opri răsturnarea de personalitate. Momentul în care eul alternativ nu mai poate fi resorbit în eul conștient marchează scufundarea în nebunie. Stingerea conștiinței personajului și luarea sa în posesie de către inconștient este sugerată de transferul personalității de la Eu la El, din finalul nuvelei: “Nu... nu... fără nici o umbră de îndoială, fără nici o umbră de îndoială... n-a murit... Atunci... atunci... va trebui deci să mă omor eu!...”

“Trupul transparent, acest trup cu neputință de cunoscut” al propriului suflet îi apare în oglindă și lui William Wilson, protagonistul nuvelei omonime a lui E. A. Poe¹³. Dar aici

¹³ În E. A. Poe, *Prăbușirea Casei Usher*, Schițe, nuvele, povestiri, Ediție îngrijită, prefată, note și comentarii de Liviu Cotrău, București, Ed. Univers, 1990.

procesul de răsturnare ce îl speria pe eroul lui Maupassant pare a fi avut deja loc, Wilson identificându-se eului său obscur, Horlei. Într-adevăr, William Wilson nu este numele original al protagonistului, ci un pseudonim, ce corespunde personalității tenebroase ce îl are în stăpânire. În urma basculării de personalitate, “virtutea s-a desprins [de mine], ca o mantie, într-o singură clipă”. Viața lui William Wilson va fi un lung șir de fapte nestăvilite și reprobabile, guvernate de trufie, ambiție, ură, poftă, avariție. Într-un cuvânt, personajul este posedat de către diavolul din sine însuși, el este încă din timpul vieții un locuitor al bolgiilor infernale. El își recunoaște de altfel condiția, făcând aluzie la mitul pactului cu diavolul ce duce la pierderea sufletului: “deși au fost pe lume ispite mari, niciodată însă omul n-a mai fost ispitit *așa*, și desigur că niciodată n-a mai căzut în ispită *așa*”.

Un puternic simbol al condiției de om claustrat în propria subterană psihică este clădirea școlii și a internatului unde personajul își petrece copilăria și întâia adolescență. Uriașa casă are aspectul unui “palat din povești”, sau mai degrabă din coșmar. Cu aripi laterale construite haotic, cu cămăruțe nenumărate și culoare întortocheate, cu mobile, bănci, pupitre și scaune îngrămădite, înnegrite de vreme, clădirea este o adevărată imagine a labirintului. Casa imaginată de E. A. Poe este un corelativ spațial al configurației psihice a eroului. În *Amintiri, vise, reflecții*, Jung descrie din proprie experiență mecanismul de proiecție prin care cineva își poate construi un analogon arhitectural al sufletului¹⁴. Or, structura labirintică a școlii sugerează prin paralelism condiția lui William Wilson de rătăcit în meandrele propriului inconștient.

Personajul intuiește și recunoaște că “în dezvoltarea minții mele, la începuturile ei, a fost ceva cu totul neobișnuit și care a întrecut orice măsură”. Din adâncurile labirintului, a ieșit la suprafață minotaurul, bestia, dizlocând eul bun al celui ce a încetat să mai fie el însuși și a devenit William Wilson. William Wilson este un mr. Hyde, un om posedat de umbră. Eul

¹⁴ C. G. Jung, *Amintiri, vise, reflecții*, Consemnate și editate de Aniella Jaffé, Traducere și prefață de Daniela Ștefănescu, București, Ed. Humanitas, 1996, cap. “Turnul”.

exilat în inconștient, în schimb, îi va apărea protagonistului sub forma unui prieten care îi seamănă ca un frate geamăn. Încă de la venirea la școală a dublului său, care poartă același nume cu el, William Wilson are față de acesta sentimente ambigue. Pe de o parte, este cuprins de porniri agresive, ce nu se explică doar prin complexul de concurență fraternală. Violența respingerii se datorează mai degrabă faptului că în noul venit William Wilson își recunoaște eul pe care l-a refuzat și de care dorește să se dezidentifice: “l-am dușmănit pe el pentru că-mi purta numele, acest nume ce mi s-a părut de două ori mai respingător când îl folosea un străin”.

Pe de altă parte, personajul resimte la dublul său “un fel de *duiosie* cu totul nelalocul ei”. Atracția dintre cei doi seamănă cu atracția dintre polii opuși ai unui magnet. *Celălalt* Wilson este eul bun, eul inițial, de dinainte de înlocuire, al *acestui* Wilson. Influența pe care o exercită pseudo-fratele este benefică. Deși protagonistul are impresia că prietenul său “era mânat doar de o dorință ciudată de a-mi pune piedici, de a mă surprinde sau de a mă umili”, el este silit a recunoaște că intervențiile acestuia au scopul de a-l îndrepta.

Cu toate că semnificația povestirii este mult mai bogată, s-a spus pe bună dreptate că “fratele” lui William Wilson personifică conștiința morală a acestuia. Dublul funcționează precum “geniul restricțiunii” pe care Kierkegaard îl identifica în daimonul socratic. Dublul are caracteristicile unei voci interioare care povățuiește spre bine, William Wilson observând ingenuu că “rivalul meu suferea de o slăbiciune a coardelor vocale care nu-i îngăduiau să ridice vreodată glasul și să vorbească altfel decât în șoaptă”; “șoapta lui stranie ajunsese ecoul însuși al glasului meu”. Prezența voalată și vocea șoptită a “fratelui” îl vor împiedica pe Wilson să ducă la bun sfârșit ticăloșii plănuite cu multă grijă și cinism.

Cu fiecare intervenție morală, polarizarea celor doi prieteni se accentuează, transformând relația dintre ei în ură. Ca într-o operație de dializă, pornirile negative coagulează în comportamentul lui William Wilson, în timp ce impulsurile morale se regroupează în dublul acestuia. Cei doi ajung să semene precum negativul și pozitivul unui

film. În sensul acestui dualism, Poe introduce și o altă metaforă, ce va avea de asemenea o largă recurență, cea a relației dintre model și tablou. Având în vedere distribuția morală a trăsăturilor între cei doi, copia lui William Wilson nu este o *caricatură* a acestuia, ci, dimpotrivă, un “portret remarcabil”.

Instrumentul simbolic care permite deslușirea adevăratei relații dintre cei doi este și în acest caz oglinda. Atunci când, exasperat, Wilson își înjunghie adversarul, înfruntarea dintre ei ia aspectul unei reflectări în oglindă. Deși mai avusese de câteva ori revelația, șocantă precum “descărcarea unei baterii galvanice”, că celălalt Wilson este dublul său, protagonistul descoperă abia în final identitatea lor, exprimând-o în termeni catoptrici. În prietenul și adversarul său el vede, ca într-o oglindă, că “nu era linie în trăsăturile adâncite și ciudate ale chipului său care să nu fi fost al meu propriu, până la cea mai desăvârșită asemănare”. Iar celălalt îi confirmă descoperirea: “Ai învins, iar eu sunt pierdut. [...] te-ai omorât pe tine însuși!”. Gestul lui Wilson de a-și ucide dublul angelic definitivează identificarea sa cu umbra și forcluderea, sinonimă cu o sinucidere, a eului său diurn. În felul său tragic, personajul lui E. A. Poe intră în categoria revoltaților romantici împotriva supraeului moral patern al societății, pe care nevoia de libertate personală și afirmare individuală îi conduce la asocierea cu umbra diabolică.

Tabloul

E. A. Poe reia imaginea tabloului ca simbol al dublului într-o altă povestire, *Portretul oval*¹⁵. De dimensiuni minuscule, povestirea seamănă cu un medalion literar, concentrat punctual pe paralelismul dintre om și imaginea sa desenată. Ajuns printr-un accident într-un castel părăsit (ale cărui ruine, la fel cu școala medievală a lui William Wilson, sugerează

rătăcire în labirintul propriului inconștient), eroul nuvelei descoperă o galerie de portrete dintre care unul îi provoacă o senzație de viață și realitate inconfundabilă. Citind un mic manuscris, el află că portretul reprezintă o tânără fată pe care soțul ei, pictor saturnian și taciturn, concentrat în sine însuși până la autism, a pictat-o înainte de moarte. În fapt, înțelege treptat protagonistul, cauza morții fetei a fost însăși transpunerea chipului ei pe pânză.

Antropologii au semnalat adeseori spaima oamenilor din societățile primitive la oferta de a li se face portretul sau fotografia¹⁶. Teama lor se datora ideii că imaginea ar lua prizonier sufletul modelului, atrăgându-i moartea. Povestirea lui E. A. Poe descrie chiar acest proces de transfer psiho-magic al sufletului din om în εἶδωλον. Pe măsură ce portretul de pe pânză se desăvârșește, persoana portretizată se ofilește, literalmente vampirizată. Pentru grecii homerici, omul este viu doar atâta vreme cât ψυχή rămâne în comuniune cu trupul. Dacă εἶδωλον este extras din corp, omul își pierde energia de viață. Pictura, și întreaga artă modernă, au moștenit această funcție magică, estetica fiind, după cum s-a spus, succesoarea misticii. Pictorul romantic nu procedează altfel decât un șaman primitiv sau un teurg antic, care fixează sufletele imateriale ale viilor și morților, duhurilor și oamenilor deopotrivă, în εἶδωλα materiale.

Dezvoltarea completă a temei tabloului o dă Oscar Wilde în *Portretul lui Dorian Gray*¹⁷. Într-un acces de genialitate, diagnosticabil printr-o concentrare aproape mistică asupra subiectului picturii sale, pictorul Basil Hallward face tânărului Dorian Gray un portret transcendent, care reușește să decanteze esența personalității modelului, acel *arché* atemporal ascuns în fiecare om. Prin identificare empatetică cu cel care îi pozează, pictorul surprinde, în trupul de carne, însăși ideea platoniciană de frumos. În sensul în care Platon conecta filosoful la adevăr, Oscar Wilde corelează geniul artistic cu frumusețea pură. Intuiția artistică

¹⁵ În E. A. Poe, *op. cit.*

¹⁶ L. Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1922, pp. 51-81.

¹⁷ Oscar Wilde, *Portretul lui Dorian Gray*, București, EPL, 1969.

transfenomenală îl aduce pe Basil într-o stare de somnambulism creator și de idolatrie artistică în raport cu modelul său. El îl transformă pe Dorian Gray într-un zeu căruia îi închină un idol (εἰδωλον) – portretul.

Or, din nou, precum în riturile magice de teurgie, imaginea devine un substitut al originalului. Portretul va fi “cea mai magică dintre oglinzi”, în care se reflectă *adevăratul* Dorian Gray, în timp ce omul de carne rămâne o fantoșă. Pentru a motiva inversiunea dintre model și copie, Oscar Wilde introduce tema pactului faustic: conștientizându-și pentru prima oară frumusețea în momentul în care își contemplă portretul, Dorian își oferă sufletul pentru tinerețea veșnică. Din acest moment, tabloul devine receptacol pentru ψυχή-a sa, în timp ce trupul său va păstra o tinerețe și frumusețe nealterabilă ce amintește de condiția vampirului. Prin pactul satanic, personajul inversează raportul dintre trup și suflet. Dacă, în teologia curentă, trupul este asociat cu timpul și decrepitudinea, iar sufletul cu eternitatea, pentru Dorian Gray trupul intră în regimul de imutabilitate al tabloului, în timp ce sufletul său pictat trăiește decăderea și urâtirea conjuncturală.

Această nouă formă de hedonism este filtrată prin estetica decadentistă promovată de Oscar Wilde. Un simptom specific modern este faptul că, prin “moartea lui Dumnezeu”, locul ocupat de bine în ordine teologală, este ocupat de către frumos în ordine estetică. Valoarea supremă ajunge frumusețea, practică ca artă aplicată propriei ființe. Dorian Gray întrupează dandy-ul în stare pură. Pactul metafizic îl fixează, am putea spune, în condiția de artefact uman. El este un tablou în mișcare, o înfățișare perfectă, dar lipsită de adâncime.

Prin teoriile sale cinice, lordul Henry exercită o pedagogie a frumosului și plăcerii opusă binelui și adevărului, modelându-l pe mai tânărul său prieten pentru o existență estetică (în sens kierkegaardian). Exercițiul unui asemenea hedonism decadentist îl derealizează pe Dorian. Acesta începe să trăiască într-o lume de fantoșe, în care relațiile și sentimentele sunt de mucava. Îndrăgostindu-se de Sibyl Vane, el nu vede în aceasta femeia, ci actrița, sau, mai exact personajele jucate de ea. Devenit un εἰδωλον, Dorian Gray nu poate iubi decât făpturile

care împărtășesc aceeași condiție de simulacru, adică măștile. “Superficialitatea” este unul din cuvintele cheie ale romanului, definind existența estetizantă a protagonistului în lumea fără viață a imaginilor și aparențelor.

Trăind în planul fantasmelor artistice, Dorian constată că nu mai resimte iubirea și bucuria, tristețea și durerea. Nici sinuciderea Sibylei Vane, nici uciderea lui Basil nu îi provoacă reacții afective, ca și cum sufletul i-ar fi fost amputat. În convenția fantastică a romanului, “sufletul lui era, fără îndoială, bolnav de moarte”, fiindcă fusese transferat prin diabolica dorință în tablou. “Se spune despre el că s-a vândut diavolului pentru un chip frumos”, șoptesc oamenii, descoperind în frumusețea inalterabilă un stigmat asemănător absenței umbrei lui Schlemihl. În calitate de mască, Dorian nu mai poate trăi cu adevărat. Acest chip frumos, pradă desfrâului și păcatelor, amintește și el de personajele dantești al căror suflet se află încă din timpul vieții în altă parte, în iad. Nemuritor și frumos, dar lipsit de suflet, el împarte aceeași condiție cu un vampir.

Noul pact cu diavolul traduce metaforic trauma epocii moderne, și anume “pierderea credinței în suflet”, care la rândul ei face posibilă cedarea și dispariția acestuia. Avatar contemporan al dorinței de nemurire, frumusețea veșnică dobândită de Dorian Gray este o alegorie pentru condiția de marionetă a omului în societate. Ironia participativă a lui Oscar Wilde se îndreaptă asupra înaltei societăți *fin de siècle*, dar el deschide în fapt tipologia omului masificat și robotizat ce avea să obsedeze secolul XX. Protagonistul dorește să-și păstreze frumusețea fizică pentru că, după cum îl învață lordul Henry, aspectul superficial este condiția reușitei în lumea decadentă a aristocrației. Tabloul nu este altceva decât un instrument de manipulare a iluziei publice, un predecesor al mass-media moderne. Pactul cu diavolul este o metaforă pentru integrarea într-o societate lipsită de criterii morale (în filosofia de prefabricate a lordului Henry, cultura înseamnă corupție și civilizația – degradare).

Dorian Gray s-a lăsat prins în universul factice al societății, și-a oferit “fața” drept gaj, ducând o viață dublă, una de aparențe angelice, iar alta de deambulări nocturne. Portretul

pictat de Basil a devenit personalitatea sa diurnă, sub paravanul căreia, nou mr. Hyde concurându-l pe dr. Jeckill, protagonistul își duce viața de vicii. Aidoma lui William Wilson, Dorian Gray este posedat de către umbră (în sens jungian), iar tabloul joacă rolul de oglindă în care îi apare eul diurn refulat. Basil și-a pictat modelul exact în momentul în care, sub influența filosofiei cinice a lordului Henry, Dorian trăia o basculare interioară. În tablou a rămas fixată “conștiința” personajului, dizlocată de către eul său tenebros. Imaginea pictată regroupează toate interdicțiile și reproșurile morale, pe care eroul le-a forclus din sine însuși.

Simbolismul psihologic al tabloului este luminat în mod neașteptat de o incursiune în copilăria eroului. Portretul este ascuns în camera din pod unde aflăm că Dorian Gray trăise “exilat” de către bunicul său, în urma renegării de către acesta a fiicei sale. Respingerea fiicei și a nepotului într-o cameră izolată este o metaforă sugestivă pentru cenzurarea principiilor de viață reprezentate de cei doi. Dorian Gray a crescut în acest spațiu claustrat al refulării. Întâlnirea cu pictorul Basil și cu lordul Henry, doi “pedagogi” care își dispută sufletul personajului, unul încercând să-l fixeze în latura angelică, celălalt să-i activeze latura tenebroasă, permite o reconfigurare a personalității personajului.

Pur, ingenuu, curat, așa cum l-a modelat supraeul moral întruchipat de puritanul său bunic, Dorian se descoperă pentru prima oară pe sine însuși contemplându-se în tablou. Atenția egolatră îi este trezită de lordul Henry, care îi activează vanitatea, orgoliul luciferic. “Mamă a tuturor păcatelor”, trufia deschide poarta celorlalte vicii, eliberează *umbra* refulată a personajului. Simbolic vorbind, Dorian Gray părăsește camera adolescenței și iese în societate, punând în practică toate dorințele și pulsionile sale reprobabile. În schimb, el închide în cămăruță tabloul pictat de Basil, în care a fost transferat eul său moral. Opoziția spațială între cămăruța îngustă și lumea largă sugerează strania dedublare a protagonistului, care își închide sufletul adevărat în pod și își trimite masca pictată să circule în lume. Mr. Hyde a fost eliberat din cămăruță și l-a claustrat în locul său pe Dr. Jeckyll.

În fapt, în ciuda moralei aparent limpezi, care face din Dorian Gray un personaj fără conștiință etică, romanul conține o a doua morală, de sens opus și mai puțin evidentă. Izolarea tabloului în camera din pod nu înseamnă doar refularea eului curat, diurn, al protagonistului, ci și respingerea supra-eului moral reprezentat de bunic. Dorian Gray își exilează eul bun în același spațiu în care îl exilase bunicul pe nepot din rațiuni etice (pentru a pedepsi “desfrânarea” mamei băiatului). Este o formă simbolică de răzbunare împotriva bunicului și a principiilor reprezentate de acesta.

În termenii filosofiilor iraționaliste ale epocii, moralitatea simbolizată de portret e resimțită ca un instrument de mortificare a instinctului vital. Dorian luptă pentru propria identitate mai ales atunci când face răul, care apare ca o formă de afirmare și împlinire a personalității, împotriva rațiunii sociale sterilizante. Viața desfrânată dusă de protagonist trădează aceeași revoltă subterană. Prin chipul său “bun”, Dorian vine în întâmpinarea regulilor ipocrite ale societății; prin comportamentul său nocturn, necunoscut celorlalți, el recuperează simțul vieții. Dacă frumosul convine fanteziei și măștii, urâtul corespunde instinctelor și vitalității. În alt registru, personajul lui Oscar Wilde trăiește aceeași sete de a păcătui precum personajele lui Dostoievski, ca formă de afirmare a libertății iraționale de a exista. Prin portret, Dorian Gray închide în pod *imago*-ul bunicului interiorizat ca personalitate morală. Revolta culminează cu sfârșirea tabloului, gest care, ținând cont de dinamica reflectării prezentă și în *William Wilson*, atrage moartea protagonistului.

La fel cu oglinda, tabloul este un εἰδωλον care face posibilă vizualizarea emergenței sufletului inconștient, cel mai adesea revoltat împotriva ordinii raționaliste, iluministe sau pozitivistă din societate, împotriva normelor morale resimțite drept restrictive, eliberare care, tocmai din cauza tensiunii care o provoacă, precum și a lipsei (pierderii) unui sistem ritualic religios de dirijare a ei, sfârșește cel mai adesea printr-o catastrofă. Distrugerea imaginii, uciderea *unuia* de către *celălalt*, înseamnă, în logica dublului, sinucidere.

Omul fără însușiri

– între androgin și hermafrodit –

Înălțarea lentă a geografiei scufundate a inconștientului colectiv în Romantism, oprită o vreme de ofensiva pozitivismului, scientismului și ateismului, este reluată și desăvârșită în Viena imperială de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX. Într-un stat condus paternalist de Franz Josef, dar supus unor forțe centrifuge tot mai vehemente, premoniția destrămării dă naștere unei arte “decadente”, “secesioniste”, în care teama de schimbare se combină cu dorința de inovație. Staza tot mai accentuată a aparatului birocratic (“castelul” lui Kafka) corespunde unei crize a autorității și personalității umane¹. Principiul ordonator, supraeul moral, intră într-un proces imperceptibil de dezagregare, ceea ce permite constelarea a tot mai multor formațiuni inconștiente. “Wiener Moderne”, modernitatea vieneză, este o cultură a crizei, sau a crizelor (cum susține Jacques Le Rider) identității².

Unul din aspectele cele mai acute ale fenomenului este criza modelului masculin, datorată presiunii crescânde a *imago*-urilor feminine. Timp de un mileniu și jumătate, cultura creștină a refutat feminitatea, asimilind-o păcatului și diavolului. O dată cu interzicerea cultelor mediteraneene ale zeitelor mistice (Demeter și Persefona, Diana-Artemis, Isis, Ishtar, Astarteea, Bona Dea etc.) divinitatea supremă a căpătat un profil strict masculin. Trinitatea creștină are o constituție patrilineară, iar preoțimea care o slujește se alege exclusiv din rândurile bărbaților. O primă răbufnire a refulatului s-a făcut simțită în “mica renaștere” din secolele XII-XIII, care s-a soldat cu impunerea, în catolicism, a cultului și imagisticii Fecioarei

¹ Pentru modul în care “criza politică a culturii liberale vieneze [...] a dat naștere omului psihologic” și relația dintre politică și *psyché*, vezi Carl E. Schorske, *Viena fin de siècle. Politică și cultură*, Traducere de Claudia Ioana Doroholschi și Ioana Ploșteanu, Iași, Ed. Polirom, 1998.

² Jacques Le Rider, *Modernitatea vieneză și crizele identității*, Iași, Editura Universității “Al. I. Cuza”, 1995.

Maria. A doua a avut loc în Renaștere, o dată cu întoarcerea întregii antichități păgâne și magice. Repede înăbușit de Reformă și Contrareformă, erosul și feminitatea renascentistă au izbucnit implacabil în lumină în Romanticism, curent obsedat de figura femeii, a surorii, a iubitei. Scăzând pragul percepției interioare și al cenzurilor conștiente, poetica romantică a permis reemergența simbolurilor *animei* colective. Atracția și teroarea trezite de femeia romantică indică sentimentul de culpabilitate cu care este recuperat acest complex închis în adâncuri. Sirene, undine, melusine, Loreley, iubite-moarte, femei-fantomă, surori ucise sugerează condiția de *revenant* a imaginii feminine, care exercită asupra bărbaților o atracție vampirică, adesea fatală. Aspectul “meduzeic” (E. A. Poe) al iubitei care urcă din tenebre exprimă beatitudinea și angoasa nebuniei, pe care romanticul și-o cultivă activându-și fantasmеle inconștiente.

Procesul de recuperare a *animei* colective s-a desăvârșit în Viena imperială. Euridike a fost eliberată din Hades și reinstaurată pe tronul de zeiță. Placate în aur și argint, femeile din picturile lui Gustav Klimt au strălucirea iradiantă a unui *numinosum* interior expus pe pânză. Acest proces psihoistoric este bine intuit de gânditorii vienezi ai epocii. J. J. Bachofen publică în 1861 o primă sinteză antropologică și de istorie a religiilor privind cultura matriarhală din Europa mediteraneană neolitică și antică: *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*. El distinge între o ginecocrație arhaică, având în centrul cultul unor mari zeițe telurice, și o falocrație impusă de imperiul roman și apoi de creștinism. Această perioadă de supremație a lui Apollo (zeu al patriarhatului și spiritualității) ar fi din nou amenințată, susține Bachofen, de către Dionysos (zeu al matriarhatului și senzualității) în deceniile de “disoluție a organizațiilor politice și decadență a vieții publice” pe care le traversează Viena la sfârșit de secol.

În *Geschlecht und Charakter*, Otto Weininger deosebește și el în istoria omenirii perioade de “gonochorism” (separare completă a trăsăturilor sexuale în indivizi) mai pronunțat

sau mai atenuat. Renașterea și secolele al XIX-lea și al XX-lea ar fi astfel de intervale în care distincția dintre sexe se estompează, “când se nasc mai mult femei masculine și bărbați feminini”. Emergența completă a *animei*, precum și criza identității masculine și dezorganizarea psihică ce decurg de aici, se răsfrâng asupra tipologiilor dominante în arta vieneză modernă. Figurile cele mai specifice și cu o mare recurență sunt “omul fără însuși”, Narcis, androginul, hermafroditul, dandy-ul transexual.

Ulrich Untel, eroul romanului *Omul fără însușiri* al lui Robert Musil³, dispune în jurul său toate aceste figuri arhetipale. Scos din contextul psihoistoric, titlul romanului ar putea să deruteze. Într-o primă instanță, el trimite la o tipologie mult mai răspândită, cea a individului mediocru, nesemnificativ, banal, ce derivă din personajele cenușii ale lui Cehov și urcă până la omul robotizat și masificat din distopiile scientiste ale secolului XX. Presiunea depersonalizantă a sistemului social și metafizic se exercită și asupra protagonistului musilian (înainte de a se opri asupra numelui Ulrich, Musil își numea personajul “Anders”, “altul”), dar în cazul acestuia lipsa însușirilor nu este rezultatul unei radieri a caracterului, ci este un program de viață deliberat adoptat. Ulrich nu are nimic de-a face cu tipul ființelor umile, alienate în ordine umană. El nu și-a pierdut însușirile, ci și le-a suspendat, ca formă de protest și apărare. Lipsa calităților ține de fenomen, de manifestarea exterioară, iar nu de *numen*, de esența personajului. Ulrich este omul dotat care refuză să își împlinească aspirațiile și aptitudinile, păstrându-se disponibil pentru *altceva*. Departate de a ascunde un vid caracterial, el se construiește pe un eu voluntar și orgolios, pe un arheu ce se menține în stare de latență, abținându-se să se degradeze în avatari.

Originea “omului fără însușiri” se află în “omul din subterană” al lui Dostoievski. Naratorul *Însemnărilor din subterană* este un personaj torturat de dorințe și scrupule, care,

asemeni lui Hamlet, nu reușește să iasă dintr-o ambiguitate fundamentală, ce îl paralizează în viața exterioară. Sfâșiat între tendințe contradictorii, ce se anulează reciproc, el se consolează constatând: “N-am știut să devin nu numai rău, dar nici altcumva: nici rău, nici bun, nici ticălos, nici cinstit, nici tu erou, nici tu muscă. Acum îmi duc zilele, câte mi-au rămas, în bârlog, sâcâindu-mă singur cu consolarea răutăcioasă, cu totul deșartă, că omul deștept nici n-are cum deveni realmente ceva; numai imbecilul devine ceva”⁴. “Imbecilul” este omul monovalent, care se limitează pe sine la o singură posibilitate, care încremenește într-un proiect de sine. “Omul deștept”, în schimb, este omul care nu s-a manifestat, care nu s-a angajat pe nici o cale definitivă, care a rămas deschis tuturor posibilităților. “Imbecilul” acceptă să joace rolul pe care i-l impune societatea, se fixează într-o mască, se identifică unei *persona* (în sensul jungian de complex comportamental destinat adaptării la un anumit mediu); prin aceasta, el se alienează și se mortifică, devine un număr de ordine, un “cadavru viu”. “Omul deștept” este individul care refuză să se identifice vreunei *persona*, este chipul din spatele măștilor, care își păstrează libertatea de dorință și voință.

“Omul fără însușiri” musilian este și el omul plurimorf, care evită limitarea și amputarea sufletească. Suspendarea manifestării denotă o inadaptare a protagonistului, ce nu se regăsește în rolul pe care i l-a desemnat istoria. Kakania (K. und K., imperiul chesaro-crăiesc) nu mai reprezintă pentru el un spațiu al afirmării și împlinirii și de aceea evită să fie înregimentat în sistem. Societatea nu mai este capabilă să-i împlinească idealurile, încât eroul simte nevoia să se conserve, în așteptarea unei alte soluții. Neîncrederea în lume îi provoacă o scădere a tensiunii principiului realității, un sentiment de derealizare. În spiritul lucidității dezabuzate a omului modern, Ulrich nu trăiește de altfel această criză a realului în termeni ontologici, ca un

³ Robert Musil, *Omul fără însușiri*, vol. 1-5, Traducere de Mircea Ivănescu, București, Ed. Univers, 1995. Cf. și Robert Musil, *L'homme sans qualités*, 2 tomes, Traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet, Paris, Éditions du Seuil, 1956.

⁴ În F. M. Dostoievski, *Opere*, vol. 4, București, EPLU, 1968.

apocalips pe cale de a se instala (cum va fi războiul mondial), ci în termeni psihologici, ca o aventură mentală transcendentă. Robert Musil joacă permanent pe ambiguitatea dintre metafizic și metapsihic, construind evenimentele exterioare în paralelism cu evoluția mentală a personajelor.

Ca structură caracterială, Ulrich este un spirit abstract. Matematician prin profesie, el suferă, asemeni lui Adrian Leverkühn, de vocația morbidă a speculației. Cu o uimitoare facilitate, analizează situații, radiografiază comportamente și psihologii, dezvoltă teorii și sisteme, parcă jucându-se, într-o nelimitată vervă combinatorie. Suferă de ceea ce Constantin Noica ar numi *atodetie*, respingerea individualului și blocarea în generalitate⁵. Funcțiile superioare ale intelectului par a i se fi desprins de *ground*-ul pulsional, căpătând autonomie. Rațiunea sa nu se construiește pe subsolul unor trăiri inconștiente, de care este separat de folia impenetrabilă a lucidității. Teoriile sociale “aruncate” cu nonșalanță de Ulrich nu sunt un răspuns la nevoile sale profunde, de aceea el nu va fi interesat în a le pune în practică, în ciuda tuturor celor văd în el un conducător sau un mântuitor. Eroul își ignoră eliberat harisma și puterea pe care ar putea-o dobândi asupra celorlalți, rămânând un apolitic. Desigur, avem aici o alegorie a inflației raționale a omului modern și a eșecului spiritului pozitivist în a rezolva tensiunile sociale ce vor duce la declanșarea celor două războaie mondiale.

“Nici o emoție nu își poate păstra mai mult timp puterea fără a se altera din cauza chiar a acestui efort de menținere, de aceea aspiră spre emoții contrare care să aducă un recâștig de viață.” “Viața este o perpetuă oscilație între dorință și sațietate. Când faci ceva prea mult timp, simți nevoia de a face contrariul.” Atent observator al mișcărilor sufletești din el însuși, pe care le privește cu detașarea unui entomolog, Ulrich identifică mecanismul de echilibrare

⁵ Constantin Noica, *Spiritul românesc în cumpătul vremii. Șase maladii ale spiritului contemporan*, București, Univers, 1978.

psihică pe care C. G. Jung îl numește *enantiodromie*⁶. Orice tendință psihică tinde la un moment dat, prin compensație, să fie înlocuită de contrariul ei. Ulrich este conștient că inflația lucidității în care trăiește are consecințe de lungă durată, ce se acumulează lent dar implacabil. Dorințele, visurile, “însușirile” refulate se acumulează tot mai masiv sub pragul cenzurilor, până când vor atinge tensiunea explozivă. Spre deosebire însă de personajele psihotice la care izbucnirea umbrei refulate este incontrollabilă, Ulrich pare a-și provoca în mod deliberat acumularea inconștientă, în vederea obținerii unei energii de transcendere. Evitând programatic să-și investească *libido*-ul în obiectele lumii exterioare, el așteaptă momentul în care acesta va suferi o sublimare mistică.

Protagonistul a descoperit legea psihologică după care dorințele mor prin împlinire. Ea este activă în cazul oamenilor care se pun în slujba unui ideal: o dată atins, ei sunt nevoiți să îl înlocuiască cu un altul, ceea ce atrage o risipă suplimentară de vitalitate. Singurele sentimente stabile sunt cele fără obiect; cele direcționate, în schimb, se disipează prin apropierea obiectului. În acest sens, Ulrich formulează un paradox moral: “doar ființele care nu fac mult bine pot rămâne în mod intim și real buni”. Pentru a menține și a potența forța interioară, acestea trebuie să i se refuze orice manifestare. Prin asceză fenomenală, prin neconsumarea posibilităților, Ulrich caută să își ridice tensiunea centrilor inconștienți până la intensitatea capabilă să pulverizeze principiul realității. La fel cu Adrian Leverkühn, el urmărește să aprindă “focul de sub cazan”, sub căldura căruia pulsionile să-i irige din nou sufletul sterilizat de *Zeitgeist*-ul pozitivist.

Catalizatorul mișcării de regenerare psihică va fi Agatha, sora mai tânără pe care Ulrich nu o revăzuse din copilărie. “Soră geamănă” spiritual, Agatha trăiește la fel de abstrasă ca și

⁶ “Prin enantiodromie înțeleg manifestarea opusului inconștient, anume în desfășurare temporală. Acest fenomen caracteristic are loc aproape pretutindeni acolo unde viața conștientă este dominată de o tendință unilaterală extremă, în așa fel încât în timp se dezvoltă o contrapozitie inconștientă, la fel de puternică, ce se manifestă mai

fratele ei din lume, din propria căsnicie, indiferentă la ceea ce se întâmplă în exterior, în așteptarea chemării unui *altceva*. Ea este complementară lui Ulrich, opunând lucidității tăioase a acestuia o lenevie felină, inteligentă și caldă, de feminitate adormită. Fiecare din frați este alter-ego-ul celuilalt, jumătatea lui sexuală. Între ei are loc un proces de dublă proiecție și identificare, el regăsește în Agatha o personificare a propriei sale *anime*, iar ea descoperă în Ulrich o imagine a lui *animus*. Agatha este pentru Ulrich “capătul de pod” de care bărbatul avea nevoie pentru a reface legătura ruptă cu propriul său inconștient. “Trebuie să te iubesc, pentru că nu pot să-i iubesc pe ceilalți”, îi mărturisește el surorii, confirmând că atenția sa nu funcționează către exterior, ci e dirijată spre interioritate.

Tandra iubire incestuoasă dintre “frații gemeni” reface mitul androginului. “Omul fără însușiri” își estompează agresivitatea masculină extrovertită, intră în contact diafan cu fantasmalele subliminale, se “feminizează”, ascultând chemarea de sirenă a *imago*-ului feminin refulat în el însuși. Spre scandalul moralei puritane, al supra-eului social, Ulrich urmărește cu voluptate lentă dezagregare a identității sale masculine și reconstrucția ei în termenii unei figuri androginice. Senzația de regenerare și vitalitate este atât de intensă, încât ea îi ajută pe cei doi frați să se elibereze de angoasele de încălcare a tabu-ului incestului. Regresia lor reciprocă spre *imago*-uri arhaice din evoluția psihică, cel al surorii, respectiv cel al fratelui, are semnificația inițiativă descrisă de Jung în cazul eroilor ce doresc renașterea magică. Asemeni acestora, cei doi frați îndrăgostiți întreprind o “Călătorie în paradis”.

Unificarea contrariilor într-o figură asexuată, cea a androginului, traduce recuperarea materialului refulat și refacerea unității conștiință-inconștient. Între Ulrich și Agatha se țese o iubire faraonică, ca între doi frați divini⁷, ce le deschide calea către centrul sacru. Fiecare

întâi prin întreruperea randamentului conștient, mai apoi prin întreruperea direcției conștiente.” C. G. Jung, *Tipuri psihologice*, Traducere din germană de Viorica Nișcov, București, Humanitas, 1997, p. 460.

⁷ Pornind de la un poem al lui Musil pe tema lui Isis și Osiris, Ion Ianoși așază romanul pe textura mitului celor doi zei egipteni frați și soți. În “Lupta cu îngerul”, Prefață la Robert Musil, *Omul fără însușiri*, p. 14.

dintre ei transcende limitele înguste ale eului, intră într-o stare de ec-stază și se așază în punctul de echilibru mistic al psihicului. Prea puțin fizică, iubirea lor este o *conjunctio* alchimică prin care se realizează sinele total. Ulrich se apropie de “cealaltă stare”, modalitate extatică prin care dorințele și aspirațiile, redirectionate prin iubirea incestuoasă (și într-un fel narcisiacă) dinspre exterioritate spre propriul sine, cad în ele însele, atingând o concentrare de tip nirvanic. Energia psihică încetează a se mai investi în lumea de afară și a se consuma în idealuri efermere, eroul iese din mișcarea alternanțelor afective de frenezie și deprimare ce caracterizează viața concretă și se instalează “În împărăția milenară”.

Totuși, “cealaltă stare” are și ea un echilibru fragil, supunându-se legii psihologice care interzice atingerea țintei. Puterea ei de iradiere se intensifică pe măsură ce frații se apropie asimptotic unul de celălalt, dar se spulberă în momentul în care are loc contactul propriu-zis. Androgenul trebuie să rămână în virtualitate, împlinirea distrugându-l. Iubirea pentru “sora geamănă” este creatoare atâta vreme cât rămâne o formă de platonism, adică o iubire fantasmatică. Atunci când încearcă să o îmbrățișeze pe Elena, adusă printr-un ritual de necromanție din Hades, Faust provoacă o explozie ce îi este aproape fatală.

În cazul lui Ulrich și al Agathe, cenzura incestului este evitată prin mișcarea de apropiere la infinit, dar se reactivează când apropierea este scurtcircuitată printr-un contact fizic. “Împlinirea dorințelor înseamnă moarte”, constată cei doi frați incestuoși. Interdicția morală transformă pulsiunea de viață în pulsiunea de sens contrar, în *mortido*. Gândurile de sinucidere care îl încearcă pe Ulrich în preajma împlinirii iubirii lor sunt expresia interdicției mentale care se opune atracției incestuoase, metamorfozând-o în respingere și dorință de autoanihilare. Săvârșirea fizică a erosului nu poate avea drept urmare decât ruptura dintre Ulrich și Agatha și abolirea “celeilalte stări”. De aceea, se pare că planul consumării incestului, dintr-o schiță mai veche capitol, a fost abandonat de Musil în elaborările ulterioare, în care iubirea dintre frați rămâne un dialog platonice.

Până la un punct al romanului, destinul lui Ulrich este gândit de Musil ca un barometru al societății în care trăiește. În partea a doua, însă, experiența metapsihică devine dominantă și evoluția eroului începe să meargă într-o direcție divergentă față de lumea reală. Rolul de seismograf al Kakaniei va fi în consecință transferat unui alt personaj care capătă tot mai multă greutate: Clarisa. Scriitorul o folosește pe Clarisa drept cobai pentru a experimenta mecanismele de psihologie colectivă prin care Europa primei jumătăți a secolului XX ajunge la izbucnirile de barbarie care au fost cele două războaie mondiale. În partea publicată antum a romanului, caracterul Clarisei evoluase oarecum “liber”, în limitele unor exaltări și mici fanatisme ce nu depășeau normalitatea, și doar temerile nemărturisite ale soțului ei, Walter, prevesteau posibilitatea căderii ei psihotice. Pe măsură însă ce manifestările angoasante ale fascismului sedimentau încet în lumea din jurul lui Musil, acesta începe să le “traducă” în comportamentul personajului. Astfel încât, în partea finală a romanului, publicată postum de Adolf Frisé, Clarisa va trăi la nivel individual-simbolic declanșarea demenței colective a fascismului. Demersul este similar celui întreprins de Thomas Mann, care a explorat și el psihologia colectivă a germanilor prin intermediul protagoniștilor din *Muntele vrăjit* (primul război mondial) și *Doctor Faust* (al doilea război).

Clarisa este un personaj relativ mediocru. Primele ei idei fixe încep să se dezvolte în jurul figurii lui Moosbrugger, un psihopat condamnat pentru omor, care provoacă o mare vâlvă de presă, la fel cu procesele din Rusia sfârșitului de secol, la care era chemat ca o autoritate nimeni altul decât Dostoievski. Printr-o misterioasă empatie, Clarisa simte în Moosbrugger un fel de forță charismatică. Într-un eseu despre psihopatologia colectivă ce a provocat ascensiunea fascismului, Jung arată că “senzația pe care o stârnește orice crimă și interesul pasional pentru urmărirea criminalilor, pentru procesele ce li se intentează și pentru altele asemenea, demonstrează că toți [...] sunt extrem de interesați de crimă. [...] Toți își manifestă indignarea și cer insistent pedepsirea criminalului, dar cu atât mai zgomotos, cu atât

mai multă înverșunare și cruzime, cu cât mai arzătoare este scânteia răutății în propriul lor suflet”⁸.

Moosbrugger condensează și înfăptuiește tendințele violente ale colectivității, care, ipocrită, îl condamnă, în acord cu propriul ei cod moral, dar subliminal se delectează în faptele lui. Sub influența lui Meingast (caricatură a filosofului iraționalist Ludwig Klages), Clarisa intuiește în criminal profetul obscur al unei noi divinități ce ia tot mai mult în stăpânire Kakania, divinitate ce personifică *umbra* colectivă⁹. Frustările și resentimentele unei societăți ce se clatină, anxietatea și nesiguranța stării de criză își găsesc supapa în gesturi de agresivitate și anomie. Într-un sens mai larg, Moosbrugger reprezintă fascinația față de latura irațională a comportamentului uman, față de viața pulsională refulată de pozitivismul modern. Cenzurate, renegate, aceste tendințe capătă un aspect exploziv și distructiv, ce răbufnesc prin indivizi cu un control lucid scăzut asupra lor înșile. Clarisa se simte chemată să lupte pentru evadarea lui Moosbrugger, pentru că acest act îndeplinește simbolic descătușarea inconștientului atavic. Isteric, femeia vede în el geniul umanității ce a fost copleșit de mediocritate, sterilizat de rațiune și rigidizat de morală.

După eșecul acțiunii Moosbrugger (executat în urma unei noi crime), Musil o conduce pe Clarisa, bolnavă la rândul ei, în același sanatoriu unde aceasta îl cunoscuse pe psihopat. Prin închiderea cazului Moosbrugger, scriitorul pare a fi vrut să “rezolve” criza ce a dus la primul război mondial. În schimb, ascensiunea fascismului și profilarea unei noi crize, ce va culmina în al doilea război, determină o redeschidere a cazului Clarisei. În fragmentele ce urmau să intre în alcătuirea volumelor postume neterminate figurează proiectul unei restructurări radicale a romanului în jurul Clarisei. Musil își propusese să urmărească pas cu

⁸ Carl Gustav Jung, “După catastrofă”, în *Puterea sufletului. A treia parte. Psihologie individuală și socială*; texte alese și traduse din limba germană de dr. Suzana Holan, București, Ed. Anima, 1994, p. 109.

⁹ În mod similar, Jung identifică personificarea umbrei colective ce a dus la izbucnirea celui de-al doilea război mondial în zeul teutonic Wotan. Vezi studiile “Wotan”, și “Bătălia împotriva umbrei”, în *ibidem*.

pas, cu o penetrantă clinică zguduitoare, decompensarea personajului. Stării de epuizare în care cade Clarisa după “prăbușirea” lui Moosbrugger îi succede “iminența unei noi vigori”, ce o împinge de astă dată pe ea însăși să evadeze, convinsă de rolul mesianic al exaltării ei. “Anumite boli nu sunt doar fenomene personale, ci de ordin social”, meditează Clarisa, oferind nu atât cheia unei parabole, cât a unui caz emblematic. Fără nici un *parti pris* moral, scriitorul se lasă să alunece în apele înșelătoare ale demenței personajului, unde categoriile morale de bine și de rău sunt înlocuite cu categorii din filosofia iraționalistă, cum sunt cele de vital și letal. În tonul logicii nevrotice a lui Nietzsche și în concordanță cu logica mitică a morții purificatoare, ea își spune: “Nu este exclus ca ceea ce astăzi nu duce decât la distrugere interioară să regăsească într-o zi o valoare constructivă”.

Valoarea simptomatică a unui destin precum cel al Clarisei depinde de rezonanța lui intimă cu psihologia socială. Personajul descoperă, din proprie experiență, că o epocă se solidarizează sau se desolidarizează de mariile ei figuri, considerându-le fie genii, fie nebuni. În cazul lipsei de rezonanță colectivă, profetul este considerat un maniac și este marginalizat într-un ospiciu. În cazul concordanței, profetul este crezut și urmat, chiar dacă direcția deschisă de el este malignă. Jung a analizat în acest sens erijarea în dictator a lui Hitler, prin precipitarea tendințelor iraționale ale unei societăți asupra unui individ ce pretinde să ia asupra sa întreaga responsabilitate. Tensiunile nerezolvate își găsesc în acest fel o cale de eliberare nefastă, ce conduce la demență colectivă și holocaust. Clarisa nu va apuca să devină un profet, pentru că decompensarea ei urmează o traiectorie prea vertiginoasă, dar aproape toate simptomele ei sunt semnificative pentru o societate ce se îndreaptă spre dictatură.

Dacă obsesia Clarisei față de Moosbrugger sugera o luare în posesie a personajului și a societății de către umbră, a doua ei criză maniacală pare a avea loc datorită emergenței unui alt complex inconștient, a lui *animus*. Componentă masculină a sufletului feminin, *animus*

constelează ca o pulsione brutală, marțială, ce impune transfigurarea psihică și fizică a Clarisei într-o femeie “slabă, osoasă”, cu “un adevărat corp de băiat”.

De ce a simțit totuși Musil nevoia de a simboliza psihologia națiunilor agresive printr-un chip de femeie? Ideologic, se întrevăde aici un reflex al valorizării de către Nietzsche a păcii și a războiului în termeni de vigoare, respectiv slăbiciune. Pacea este asimilată feminității și pasivității. Jacques Le Rider a arătat că Viena modernă avea despre sine o reprezentare în termeni de feminitate, langoare, slăbiciune, decadență, în timp ce Germania era percepută fantasmatic printr-o imagine masculină, virilă, impunătoare¹⁰. “Or, femeia are senzații feminine în fața unui bărbat superior, și senzații virile în fața unui inferior”. Apariția unui ego viril, marțial, în Clarisa, ar sugera așadar emergența unei mentalități “prusace” în sufletul “austriac”.

Clarisa se scindează în două personalități, considerându-se pe rând Mântuitorul (Christ) și Nietzsche (Antichrist), Mesia și Supraomul. În spatele acestora stă eul feminin (creștinismul era considerat de Nietzsche o religie a celor slabi, a sclavilor și a femeilor) și *animus*-ul masculin, a căror unificare ar da naștere, în limbajul schizofren-mitic al eroinei, Hermafroditului. Este o nouă figură care, în acord cu obsesiile epocii, exprimă criza identității masculine și reconfigurarea unui psihism transexual, a unui gen neutru, a unui al treilea sex. Dacă în romantism, la filosoful Franz von Baader spre exemplu, hermafroditul apărea încă drept însumarea puterilor masculine și feminine, în timp ce androginul era văzut ca o depășire a acestora, în Viena modernă hermafroditul capătă o conotație mai apăsător negativă. Alfred Adler vede “hermafroditismul psihic” drept rezultatul voinței de putere a individului, “protestul viril” prin care omul își rezolvă complexe de inferioritate. În comparație cu

¹⁰ Spre exemplu, Franz Grillparzer invocă Austria astfel: “Între copilul Italia și bărbatul Germania, te afli tu, efeb cu obraji roșii”; Hofmannsthal descrie caracterele naționale prusac și austriac astfel: primul “în aparență viril”, al doilea “în aparență minor”; criticul Eugen Wolff imaginează alegoric modernitatea vieneză ca “o femeie

androgenul, C. G. Jung tratează hermafroditul drept o figură imperfectă și monstruoasă, în care unificarea contrariilor are loc la un nivel bestial, iar nu la unul spiritual¹¹. Clarisa parcurge același traseu psihologic cu Ulrich și Agatha, dar nu într-un registru inițiativ și mistic, ci într-unul malefic-patogen.

Apropierea de echilibrul monstruos al hermafroditismului îi trezește Clarisei sentimentul maladiv al unei misiuni sacre, de “mântuire” și “redeșteptare”. Aspirația soteriologică devine o manie, pe care vrea să o impună obsedant celor din jur. La fel cu Marele Inchizitor, protagonista este convinsă că “nu putea să îi salveze pe ceilalți decât cu forța”. În mod compulsional, în jocurile ei sterile cu figuri geometrice simpliste, se instalează imaginea crucii, însemn christic dar și simbol arhetipal al reunificării contrariilor, al refacerii unității sus-jos, dreapta-stânga, spirit-trup, bărbat-femeie (Musil dând astfel o sugestie asupra motivelor adoptării swasticii de către național-socialism).

După o rătăcire prin ținuturile solare ale Italiei, unde în “sângele roșu al lui Nietzsche se instilase negrul nebuniei”, Clarisa se refugiază pe o insulă izolată, pentru a relua “misiunea eșuată” a filosofului german. Rebotezată în spiritul ideii nietzscheene de purificare și transcendere a condiției umane prin boală, “Insula sănătății” anunță ideea fascistă de curățire socială și rasială. Insula nu este în fapt un paradis, așa cum o vede personajul, nu este “insula fericirii” pe care se refugiază Ulrich și Agatha, ci o garnizoană. Impresia dominantă este de depopulare și pustietate geometrică, prefigurând autismul dictaturii și al militarizării. Peisajul este comparat la un moment dat cu trupul catatonie al unui creier dement. Încercând să își descrie trăirile, Clarisa ajunge la un grad de depersonalizare care o face să transcrie drept ale sale un articol despre Sfântul Francisc din Assisi și aforisme din Nietzsche. Argumentele cu

învățată, dar pură, însuflețită precum spiritul timpului, cu rochia umflată de vânt și părul unduind, înaintând cu îndrăzneală”.

¹¹ Vezi A. Samuels, B. Shorter, F. Plaut, *Dicționar critic al psihologiei analitice jungiene*, Binghamton & Cluj, Ed. S. Freud, 1995, s.v. *androgen* și *hermafrodit*.

care își justifică plagiatul nu amintesc de logica mistică a renunțării la propriul eu, ci mai degrabă echivalează cu o politică de cucerire: “în loc de a dori să fie originali, oamenii ar trebui să învețe să-și aproprieze” operele altora.

Pe măsură ce se apropie de “revelația” finală, Clarisa începe să audă voci misterioase, simptom al dezagregării sale psihice. Complexele autonome, *umbra*, *animus*, scapă de sub controlul eului și sunt ipostaziate în natură ca demoni, suflete ale obiectelor, spirite elementare. Decompensarea finală, corelativ subiectiv al războiului, este precedată de o senzație de atotputere magică, de un complex de grandoare și invincibilitate. Clarisa are senzația unei participări mistice la natură, a unei voințe fără egal, ce i-ar permite să transforme lumea după propriile-i dorințe, pe deasupra cauzalității și legităților fizice. Un filtru roșu se lasă peste privirea femeii, învăluind peisajul în culori de holocaust. În lumina lui sângerie, Funcționând ca o “cameră de developare”, această privire sângerie revelează imaginile teriomorfe care o bântuie pe bolnavă. Clarisa suferă de *pseudologia phantastica*, o formă de isterie care îl face pe bolnav să creadă în realitatea propriilor fantasmе și minciuni, diagnostic pe care Jung i-l pune lui Hitler.

În același timp cu hipertrofia personalității, Clarisa trăiește în plan real o prăbușire rapidă. Asociațiile sale delirante se exprimă printr-un limbaj simbolic tot mai abscons, tot mai primitiv, care sfârșește prin a renunța la cuvinte pentru a folosi direct obiectele desemnate: pietre, oase, pene, lemne, scoici. O asemenea lingvistică reificată propuneau și savanții nebuni întâlneau de Gulliver în marea academie din Lagado. Stării demoniace, de maximă expansiune senzorială și afectivă, observată de Jaspers în crizele psihotice, îi urmează prăbușirea în insula pustie a autismului. Mântuirea pe care o căuta Clarisa nu o conduce la realizarea sinelui, dimpotrivă, ea presupune anihilarea conștiinței și descompunerea personalității. În paralel cu colapsul personajului, romanul era plănuț să se încheie cu izbucnirea celui de-al doilea război mondial.

Se împlinește astfel principiul pe care Musil și-l trasa sie însuși, într-una din schițele capitolelor neterminate: “Ceea ce clocotește în Clarisa sunt elementele epocii”. Asemenea observații teoretice ridică o problemă de poetică și creativitate, legate de condiția eseistică a romanului modern. În ciuda numeroaselor teorii și idei care susțin osatura lui narativă, *Omul fără însușiri* nu se transformă niciodată într-un eseu. Abia prin publicarea manuscriselor postume, din laborator au ieșit la suprafață diverse principii de poetică, idei diriguitoare, scurte formulări conceptuale, care aveau probabil un rol mnemotehnic în procesul de creație. Musil își nota, în expresii concentrate, ideile ce devansau desfășurarea ficțiunii, lăsându-și-le ca pe niște jaloane pentru mai târziu.

Iată, *in nuce*, programul de investigare a delirului paranoic al Clarisei: “Toate ideile Clarisei au un corelativ rațional: nu trebuie dezvoltate la întâmplare, ci trebuie să le descriu foarte rațional”. Poate fi întrevăzut aici mecanismul de creație care stă la baza imaginarului musilian. Natură rațională, Musil nu pleacă de la intuiții inefabile sau reprezentări sinestezice, precum un Proust, ci de la formulări teoretice. În schițe și eboșe apar numeroase astfel de nuclee ideatice așternute la primul jet. În variantele elaborate, însă, nucleele dispar complet, dizolvate, “expandate” într-o pastă narativă care nu mai are nici o intenție conceptuală. Umbrele ideilor continuă să plutească difuz asupra textului, asemeni unor nebuloase care au rezultat în urma exploziei unor supernove. Trăvialul lui Musil nu constă în a le oculta sau a le camufla, și nici în a le “traduce în imagini”, ci în a pătrunde în interiorul lor pentru a le supune unei dezvoltări monstruoase. Puse sub lentila unei “răbdări epice” aproape sadice, ideile se măresc, se desfac, cresc cancerigen, devin iraționale.

Întreg algoritmul scriiturii musiliene poate fi dedus din primele rânduri ale romanului. Pe aproape o pagină sunt descrise, în limbaj științific detaliat, caracteristicile meteorologice ale atmosferei: cicloni și anticicloni, izoterme și izotere etc., pentru ca scriitorul să recunoască în final, ironic la adresa *incipit*-ul tradițional, că nu dorise să spună decât că “era o zi frumoasă

de august a anului 1913”. Cu o răbdare obsedată, Musil se oprește asupra fiecărei imagini sau gest, dezvoltându-le acromegalic. O intrigă derizorie, cum este organizarea “Acțiunii paralele” (proiect de sărbătorire a împăratului, pus la cale de un grup de diplomați care vor să-l coopteze și pe Ulrich), se urnește cu o lentoare de leviathan, acoperă mii de pagini, și apoi se evaporează ca un balon de săpun, o dată cu izbucnirea războiului mondial.

Amplificarea delirantă a detaliilor se constituie în cele din urmă într-o demonstrație prin reducere la absurd. Privită la microscop, lumea Kakaniei, atât de solidă și compactă în aparență, își dezvăluie porii, fisurile și neanturile, care altfel ar fi rămas inobservabile. Conglomeratul austro-ungar încetează de a mai arăta ca un organism și devine o îngrămădire de mecanisme dezmembrate. Faptele oamenilor își pierd aspectul rațional, dezvăluind colcăiala de intenții haotice și centrifuge ce stau la baza lor. “Acțiunea paralelă”, gândită de către promotorii ei ca o manifestare pacifistă, pe temeiuri umanitariste, apare, în această analiză laborioasă, unul din fermenții care duc la izbucnirea războiului. Prin tehnica sa, romancierul pune în evidență acei “nenumărați factori ai lumii exterioare și interioare, *factors de armonie* [s.n.] care conduc la război când devin conștienți de indeterminarea lor”. Contemporan al lui Erwin Schrödinger, Musil transpune în literatură mecanica cuantică: sub suprafața solidă a lucrurilor și oamenilor, el descoperă haosul infinitezimal.

Scriitorul este interesat de glisajele imperceptibile, de dinamica aleatorie a substărilor mentale și sociale. Pentru aceasta, el încetinește ritmul ficțiunii și pătrunde în intratimp, acolo unde, văzute pe dinăuntru, ca o muzică ascultată *din interior*, întâmplările indivizilor și ale grupurilor devin fluide. Musil atinge un prag incredibil de ductibilitate a subiectului epic, ca și cum tensiunea creatoare ar fi încontinuu reprimată și obligată să se scurgă printr-o fantă minusculă. Cumulul de energie nedescătușată și așteptare forțată colorează încet totul într-o lumină ireală. Izbucnirile dramatice sunt consecvent amânate, într-un refuz deliberat al atingerii climaxului și eliberării. Menținându-se permanent sub nivelul liminar al manifestării,

în zona posibilului și a cauzalităților nefinalizate, Musil procedează ca un *scriitor fără însușiri*. Scrisul său își refuză încăpățânat orice sclipire, orice luminozitate, orice calitate epică, în așteptarea a *altceva*.

Scopul ultim al acestei asceze narative este nu doar estetic, ci și psihic: extazul. Romanul este evident mai mult decât o simplă parabolă. Vaporizând nucleele conceptuale și suspendând sau amânând formarea unui sens teoretic, Musil urmărește un obiectiv mult mai direct și genuin: declanșarea “celeilalte stări”. Scriind despre androginul Ulrich-Agatha sau despre hermafroditul Moosbrugger-Clarisa, luminând aceste două fețe ale unui *numinosum* ce constelează în literatura vieneză, romancierul pare a explora și a-și provoca prin scris o experiență de transcendere interioară.

Se pare că Musil ar fi atins efectiv extazul, ceea ce a dus la dorința de restructurare a întregului material epic. Robert Kaiser, unul din exegeții săi, crede chiar că, experimentând beatitudinea, scriitorul a devenit incapabil și nici nu a mai fost interesat să ducă la bun sfârșit proiectul inițial al celor patru volume. Romanul a putut fi instrumentul concret de trezire și represie a propriei vitalități, până la punctul de concentrare și explozie a “celeilalte stări”. O ciudată euforie auctorială, care este mai mult decât un simplu efect stilistic, se face simțită atunci când cei doi frați se retrag pe “Insula paradisului”.

Pe firul scrisului, Musil navighează printre formațiuni și continente psihice necunoscute, interzise, pe care le-au scos de sub apă crizele identității moderne. Apatia, narcisismul, incestul, sentimentele oedipiene, transgresarea sexuală și fantasmеle genului neutru, demența și posesia, toate sunt desfășurate și proiectate în personaje și situații. Demersul este fascinant și terifiant în același timp, ca orice apropiere de *numen*. Musil a simțit ambivalența fenomenelor, întrebându-se, prin Clarisa și Moosbrugger, dacă extazul încercat de Ulrich și Agatha nu își are reversul în psihoză.

Iar dacă privim androginul și hermafroditul ca formațiuni ale mentalității colective, problema devine și mai acută. Prin personajele sale, Musil sugerează că inflația rațională a lumii moderne a avut drept consecință căderea în puterea umbrei colective, instalarea barbariei și izbucnirea războiului. În ciuda aparentei sale lucidități dezabuzate, literatura vieneză este străbătută, după cum susține Vintilă Horea¹², de un fior al apocalipsei.

¹² Vintilă Horea, *Introducción a la literatura del siglo XX*, Universidad Gabriela Mistral, Editorial Andrés Bello, 1989.

Proza românească interbelică.

De la Filia la Neikos

În poemul filosofic *Despre natură*, Empedocle concepute un model cosmologic pulsatoriu, în care universul este condus alternativ de două principii contrare: *Filia* (iubirea) și *Neikos* (ura). Când lumea este stăpânită de Filia, toate elementele intră într-o armonie și coeziune perfectă, alcătuind un amestec omogen, gânditor, divin, *Sphairos*. Când Ura pătrunde în corpul cosmic, ea începe să despartă membrele acestuia, să izoleze elementele, până la separarea lor completă¹.

Un proces similar traversează literatura română în perioada dintre cele două războaie mondiale. Acest proces poate fi pus în evidență urmărind modul în care scriitorii concep relația dintre bărbat și femeie, metamorfoza pe care o suferă ideea de cuplu de la romancierii începutului de secol la cei interbelici. Este vorba de două *formae mentis* ce individualizează fără putință de confuzie două formule narative. Romanul de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX așază cuplul într-o paradigmă idilic-romantică. N. Filimon, M. Kogălniceanu, Duiliu Zamfirescu, I. Agârbiceanu, imaginează relația dintre bărbat și femeie ca pe o microarmonie ce restabilește o oază de paradis în mijlocul unei lumi mai mult sau mai puțin corupte. Gheorghe și Maria, Manoil și Zoe, Mihai și Sașa, Vasile și Elenuța refac o enclavă de puritate în fața forțelor disolutive ale avariției, dorinței de parvenire, poftelor de putere, pulsiiunii de distrugere. Cuplul îndrăgostiților reproduce modelul androginului, impus cu autoritate de către proza și poezia lui Mihai Eminescu. Acest *pattern* romantic poate fi pus sub semnul Filiei, al Erosului cosmogonic, ce unește laturile contrare ale lumii. Bărbat și

¹ Empédocle d'Agrigente, în Yves Battistini, *Trois présocratiques. Héraclite, Parménide, Empédocle*, Paris, Gallimard, nrf, 1968.

femeie, înger și demon, lumină și întuneric, sus și jos, realitate și vis, micro și macrounivers se ating în întreg.

Dar Neikos sfârșește prin a ataca și distruge acest bastion al armoniei reprezentat de cuplul romantic. Deja în romanele lui Filimon sau Agârbiceanu, personajele angelice făceau o figură palidă și desuetă, în comparație cu personajele negative, mult mai vii și veridice din punct de vedere estetic, semn că formula idilic-romantică nu mai făcea față celei realist-naturaliste. Mitul androginului, scos la suprafață de mentalitatea romantică, suferă din nou o ocultare, în sens heideggerian. Dacă la Eminescu el iradia în plin plan, ca un *numinosum* contactat direct, la scriitorii interbelicii el își reia poziția scufundată. O realitate cenușie și apăsătoare, *învrăjbită*, refulează modelul arhetipal al *erosului*, care se străvede tot mai îndepărtat și cu mai mare greutate. Dificultatea sporită de a actualiza nunta mistică poate fi pusă în evidență în romanul *Adam și Eva* al lui Liviu Rebreanu, construit și el pe tema eminesciană a avatarilor care își caută jumătatea androgină. Spre deosebire însă de Eminescu, la Rebreanu “uitarea” face ca momentul “recunoașterii” dublului să intervină întotdeauna prea târziu, într-un moment când existența protagoniștilor ia sfârșit în mod dezastruos.

Literatura interbelică se face eco-ul unei schimbări profunde de mentalitate, ce atrage criza modelului romantic al *erosului*. Originea ei se află în mișcările subterane ce au avut loc în modernitatea vieneză. Pierderea reperelor de individualizare sexuală și criza identității genurilor ce a izbucnit în literatura *fin-de-siècle*² a ruinat polarizarea masculin-feminin și a dizolvat ideea de cuplu. Arhetipul romantic al androginului, reînviat de mentalitatea decadentă, ajunge la o expansiune maximă, care îi provoacă dezagregarea. O dată cu dispariția principiului complementarității, contrariile își pierd coerența, anulând ideea de conjuncție alchimică a sexelor. Armonia dintre îndrăgostiți dispare, Erosul este înlocuit de către Neikos,

forță de disoluție și vrajbă. În mod exemplar, romanul care deschide “noua structură” se numește *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*. Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban, Mihail Sebastian, Gib Mihăescu, George Călinescu devin martorii metamorfozei pe care o suferă *imago*-ul cuplului în imaginarul colectiv interbelic.

Relația fantasmatică dintre bărbat și femeie este doar o sinecdocă pentru modul în care o societate rezolvă problema relației dintre contrarii. Ea depinde de modul cultural de soluționare a tensiunii dintre conștiință și inconștient, dintre eu și *anima*, dintre principiul realității și principiul plăcerii. *Imago*-ul cuplului rezumă apropierea sau distanța dintre real și ideal. Romantismul și modernitatea așază acest raport în termeni diferiți, în baza atitudinilor lor structural divergente. Construit pe ideea magică a corespondenței contrariilor, romantismul conferă fantasticului, iraționalului, visului, aceeași consistență cu cotidianul rațional diurn. Având acces la energia subterană a propriului inconștient, romanticul se simte capabil să provoace epifanii ale supranaturalului, să ipostazieze irealitatea în mijlocul lumii fizice. Suprarealismul, ultim bastion romantic, este încă în căutarea celui “anumit punct al spiritului unde viața și moartea, realul și imaginarul, trecutul și viitorul, comunicabilul și incomunicabilul, înaltul și josul încetează de a fi percepute contradictoriu”.

Mentalitatea modernă, în schimb, opune Erosului romantic pe Anteros, principiu al discriminării și disjungerii. În mod simptomatic, primul nostru roman de analiză, *Adela* lui Garabet Ibrăileanu, povestește o iubire ce nu se poate împlini. La nivelul ficțiunii, cauza neîmplinirii rezidă în temperamentul de ”om de prisos”, sau poate de ”om fără însușiri” al lui Emil Codresu, precum și în inhibiția și angoasa incestului, provocată de diferența de vârstă dintre doctor și Adela. La nivel simbolic, s-ar putea spune că romanul măsoară chiar diferența de vârstă dintre două generații și două paradigme culturale. Între ”lumea veche”, antebelică,

² Vezi Jacques Le Rider, *Modernitatea vieneză și crizele identității*, Iași, Editura Universității “Al. I. Cuza”, 1995; Vintilă Horea, *Introducción a la literatura del siglo XX*, Universidad Gabriela Mistral, Editorial Andrés

reprezentată de Emil Codrescu (și de Ibrăileanu însuși) și lumea nouă, interbelică (simbolizată de Adela și de un șir întreg de fete și femei inefabile – până la Otilia lui George Călinescu), s-a căscat o falie ce nu mai poate fi acoperită de iubire și atracție.

Obsedat de distincții și dihotomii, de precizie și specializare, spiritul modern intră într-o schizoidie scientistă, într-o stare de ruptură cu sine însuși. Oscilograful literaturii resimte rapid această criză, înlocuind iubirea mistică, empatetică, prin gelozie și incomunicabilitate. În *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* a lui Camil Petrescu, disoluția căsniciei protagoniștilor măsoară simbolic restabilirea distanțelor dintre real și ideal, retragerea transcendentului din contingent. Gândirea romantică aspira să materializeze fantasmеle, să concretizeze idealul feminin într-o femeie reală (chiar dacă aceasta păstra un aer fantomatic-vampiric). Gândirea modernă merge într-o direcție contrară: ea tinde să evaporeze personajul feminin, să transforme femeia dintr-o prezență concretă într-o idee pură. Dintr-o făptură ce își umple perfect conturul, femeia se sublimează la condiția unei obsesii. Personajele masculine încetează să mai perceapă în iubitele lor carnalitatea și se pierd în labirintul unor figuri evanescente, a căror imagine este secretată de propria lor minte.

Filosofia care instrumentează acest proces este fenomenologia. Alături de intuiționismul bergsonian și de tehnica proustiană, “noua structură” se resimte de influența lui Husserl, introdusă în literatura noastră de Camil Petrescu. Privită mai atent, investigația la care este supusă femeia în opera camilpetresciană reprezintă o *epoché*, o încercare de reducere fenomenologică a figurii feminine. Ștefan Gheorghidiu, Ladima, Andrei Pietraru pun între paranteze imanența femeii și încearcă să degaje din comportamentul, din manifestările, din gesturile ei o esență a feminității, un arhetip erotic. Setea de absolut îi împinge să caute în parteneră un *eidos* transcendental, de dincolo de aparițiile sale fenomenale. Sub privirea

bărbatului, care urmărește să dezvelească din accidental trăsăturile nucleare și să le regroupeze într-un chip atemporal, personajul feminin suferă o derealizare moleculară, radiografică.

Întregul proces este însă viciat de două presupoziii care aparțin sistemului de prejudecăți al epocii. Prima constă în identificarea eronată a esenței cu spiritul și a aparenței cu trupul. Cea de-a doua în distribuția falocratic-patriarhală a regnului masculin către spirit și a celui feminin către trup. Aceste două prejudecăți conduc la eșecul unei adevărate analize fenomenologice.

Influențați inconștient de vechea dihotomie trup / suflet, eroii lui Camil Petrescu provoacă o dedublare a imaginii femeii între aparență și esență. Abordând realitatea cu dorința de a identifica absolutul, ei impun numenului să părăsească fenomenul, astfel încât în centrul personajului feminin pare a se instala un neant ontic. Femeia concretă, care își conține propria ființă, este programatic ignorată, în timp ce femeia ideală, izolată prin analiză, se dezvăluie a fi o “frumoasă fără corp”, o “transcendență goală”. Punând fenomenul între paranteze, eroii aceștia “obsedați de idee” se izolează într-o lume de imagini. Ei încearcă să-și aproprie portretul idealizat, dar ignoră făptura reală a iubitei.

Pe de altă parte, protagoniștii cad victimele unui model antropologic falocratic, care distribuie spiritul – masculinității, iar instinctualitatea – feminității. Prin prisma unei asemenea distribuții, femeia rămâne indisolubil legată de vegetativ și nu poate fi sublimată la idee fără a-și pierde esența. Încercarea lui Ștefan Gheorghidiu de a o converti pe Ela într-o filosofie rămâne o utopie. Aceeași incongruență a femeii cu idealitatea o acuza, cu pesimism misogin, și Eminescu, într-o fază târzie, de dezabuzare “postromantică”, reprezentând-o alegoric prin refuzul Cătălinei de a-l urma pe Hyperion. Misoginia protagoniștilor interbelici este un efect de perspectivă pe care îl induc ei înșiși. Ei își disprețuiesc iubitele, pentru că acestea nu se lasă reduse la esențe spirituale.

Combinând cele două prejudecăți, protagoniștii literaturii interbelice intră într-o contradicție de termeni: pe de o parte, ei își propun să decanteze esența spirituală a femeii; de cealaltă parte, ei identifică aprioric feminitatea cu corporalitatea și sexualitatea. În aceste condiții, esența femeii este în mod necesar vidă. Privită eidetic, femeia apare ca un gol, ca o absență. Pe ecranul “intelectului transcendent”, femeia reală se disipează într-o imagine evanescentă. Punând contingenta între paranteze, eroii eludează implicit logica internă a comportamentului feminin, precum și posibilitatea de a-l înțelege. Femeia instinctuală, care, în termenii propriilor lor prejudecăți, este femeia reală, le scapă de sub control, în timp ce ei se concentrează asupra unei femei spirituale care, în baza aceluiași sistem, este o femeie ideală, ireală.

În loc să pună în evidență substratul ontologic al feminității, *epoché*-ul izolează doar categoriile apriorice prin care intelectul bărbatului percepe femeia. Figura ideală a iubitei nu se alcătuiește din *realia*, ci din proiecțiile subiective, din *imago*-urile erotice ale îndrăgostitului. Metoda fenomenologică aplicată de eroii moderni figurii iubitelor lor are drept rezultat, în mod doar aparent surprinzător, constelarea idealului feminin din inconștientul bărbatului. Protagonștii nu se mai raportează la femeia în carne și oase, care le devine inaccesibilă asemeni “lucrului-în-sine” kantian, ci la personificările fantasmaticale ale propriei *anima*. Din cauza aceasta, ei devin incapabili de a urmări și a pricepe, în ciuda sensibilității lor maladive, evoluția interioară a partenerei. Ceea ce ar trebui să fie analiză a celuilalt devine introspecție. Comportamentul femeii pare dictat de o logică transcendentă observatorului, care este veșnic depășit și surprins de gesturile iubitei, incapabil de a-i anticipa pasul următor. Poliperspectivismul are din acest punct de vedere o intenție recuperatoare, aceea de a compensa “orbirea” protagonștilor prin conjugarea prismatică a cât mai multor unghiuri de observație. Prin aceasta, demersul narativ devine și el fenomenologic, urmărind inventarierea și conjugarea tuturor aparițiilor eroinei, pentru o cât mai exactă aproximare a caracterului ei.

Privirea eroilor camilpretrescieni are un efect derealizant asupra figurii femeii. Asimilată fenomenului, persoana reală a iubitei este aruncată într-un con de umbră, în timp ce imaginea fantasmată este ridicată la rang de numen. Prin introducerea acestei perspective schizoide, protagoniștii romanului interbelic pierd accesul la ființa adevărată a femeii, iar ideea de cuplu intră în criză. În locul armoniei esențiale, între bărbat și femeie se instalează neîncrederea, jocul aparențelor. Căutând într-o direcție greșită, bărbații nu mai pot reface comunicarea directă între suflete. Mereu speriați că esența femeii le scapă, ei sunt stăpâniți de *gelozie*. Iubirea romantică, bazată pe încrederea în consistența esențelor, face loc vrajbei, ca efect al pierderii senzației de plenitudine pe care o dădea coincidența dintre esență și aparență.

Glisajul dintre ființa reală și cea ideală a iubitei nu afectează persoana propriu-zisă a femeii, ci doar imaginea acesteia în ochii bărbatului. Cel alienat este așadar nu personajul feminin, ci personajul masculin. Căutând adevărul absolut, acesta se izolează, fără să-și dea seama, în “turnul de fildeș” al intelectului transcendental. El încetează să mai acționeze asupra realității și intră în relație cu o lume de fantasme. Șocul cu lumea concretă îi va provoca cel mai adesea prăbușirea. Somațiile lumii exterioare sfârșesc prin a spulbera idealul erotic, pe cel al “dreptății absolute” sau al poeziei pure. Ștefan Gheorghidiu, Gelu Ruscanu, Ladima sau Fred Vasilescu trăiesc sentimentul unei vidări de consistență a esențelor, iar expresia acestei dez-iluzii este sinuciderea. Dintre ei, se va salva doar Gheorghidiu, pe care evenimentul traumatic al războiului îl deconectează de la transcendența goală și îl reconectează la real. Din această perspectivă, eșecul cuplurilor este doar un simptom al crizei de realitate din literatura modernă. Derealizarea imaginii femeii este un efect secundar al crizei ideii de absolut, al deconspirării metafizicii. Așa cum Don Quijote era o victimă a prăbușirii idealului cavaleresc, personajele lui Camil Petrescu sunt și ele victime ale des-ființării moderne a lumii.

Desprinderea imaginii iubitei de persoana reală a femeii se accentuează la Anton Holban. Întreaga proză holbaniană suferă de o pronunțată adumbrire a realității. Supusă unei *epoché* maligne, lumea romanescă se scufundă într-o lumină crepusculară. Pus între paranteze, mediul geografic, social, uman, care făcea deliciile descrierilor realiste, se restrânge la un ecran mental narcisiac. Doar în *Ioana* mai transpar fugar, ca niște senzații din lumea de afară ce pătrund într-un vis, imagini ale satului de pe țărmul mării, ale nisipului, ale valurilor. Redus transcendental, peisajul se topește într-o pastă cenușie, cețoasă, ce servește drept fundal și ecran de proiecție pentru autoanalizele sufletești.

Transferate în acest spațiu, femeile își pierd corporalitatea. Din ele pare a se desprinde un halou de atitudini, fapte și gesturi, precum acele particule imateriale, “idoli”, care, după empiriștii englezi, sunt emanate de corpurile materiale. Protagonisții nu mai au un contact direct cu partenera lor, ci doar unul mediat de aceste εἰδωλα. Recursul la realitate, care era esențial în restabilirea punctului de reper pentru eroii lui Camil Petrescu, nu mai are eficiență. Protagonisții nu mai dispun de criterii intrinseci de verificare a realității, “scenariul” construit de ei se poate dispensa de modelul real. Sandu construiește mai ușor imaginea Irinei atunci când se află departe de ea, brodând în imaginar. La Camil Petrescu, gelozia dă naștere la ceea ce am putea numi halucinații, adică fantasme create pornind de la percepții și informații exacte; la Anton Holban, fantasmele iau forma unui delir, ce se desfășoară independent de persoana pe care o au drept obiect. Bărbatul și femeia alcătuiesc un ciudat cuplu “în patru”, în care fiecare partener se combină cu o proiecție idealizată a celuilalt. Spre deosebire de personajele lui Camil Petrescu, cele ale lui Anton Holban nu mai sunt obsedate de verificarea corespondenței imaginii cu realitatea. Ele preferă nevrotic nehotărârea și îndoiala. Persoana reală, imprevizibilă și incontrollabilă, este înlocuită cu un model ideal, de care protagonisții pot dispune la discreție, pe care îl pot controla după propria dorință.

Dacă Ștefan Gheorghidiu sau Ladima produceau oarecum involuntar, prin simpla acțiune a privirii lor “însetate de idei”, disocierea figurii iubitei în esență și aparență, eroii lui Anton Holban au învățat să provoace această disociere ca mijloc de posedare fantasmatică a celuilalt. Chiar și atunci când nu este conștient de mecanismul “creării de iluzii”, Sandu îl pune în funcțiune în mod automat, dintr-o intenție subliminală. Gheorghidiu sau Ladima ar dori, pe cât este posibil, ca omul real să se identifice idealului creat de ei; Sandu menține deliberat ruptura dintre cele două figuri, deoarece fantasma celuilalt îi servește drept oglindă narcisiacă.

Prin *imago*-ul partenerei, eroul holbanian își construiește propria personalitate. În această imagine, el are la dispoziție un ecran pe care să-și proiecteze și să-și redistribuie trăirile, angoasele, complexe nerezolvate. Luciditatea morbidă, proliferarea autoanalizei în cazul lui Sandu a fost diagnosticată de critică drept un sindrom al imaturității caracteriale, al dependenței de *imago*-ul matern. Acest blocaj psihic, nerezolvarea raporturilor cu sine, îl împiedică pe protagonist să se întoarcă spre lume. Incapacitatea de a le accepta pe femei ca atare, dar și de a se lipsi de ele, îl face să producă substituiți imaginari.

O proastă așezare în lume trădează o incertitudine acută asupra propriei persoane și asupra propriei întemeieri existențiale. Pentru a se certifica pe sine, Sandu are nevoie de celălalt ca de un martor pasiv și aprobator. El trebuie să-i anihileze personalitatea, pentru a-l transforma într-o oglindă necondiționată. De aceea, relația fantasmatică dintre bărbat și femeie se așază pe modelul hegelian al *stăpânului* și *slugii*. Ultimele trei romane ale lui Anton Holban explorează cele trei variante posibile de configurare a acestei relații.

În *O moarte care nu dovedește nimic*, Sandu este *stăpânul*, în timp ce Irina este împinsă la condiția de *slugă*. Legătura dintre ei nu are aproape nimic din tandrețea iubirii, este mai degrabă un joc sado-masochist de putere. În Irina, Sandu se luptă cu propria fantasmă feminină, chinuind-o însă pe femeia reală. Aceasta, la rândul ei, manifestă o ciudată atracție

față de gesturile sadice ale bărbatului, ce nu se explică doar prin simplă iubire, ci și prin dependența de o fantasmă complementară, patern-tiranică. Fiecare proiectează asupra celuilalt *imago*-ul care îl fascinează, realizând prin această dispunere “în oglindă” o stare de echilibru pentru propriile probleme. Sandu își poate realiza fantasma de atotpotență doar dacă Irina îi certifică superioritatea acceptând propria inferioritate și rolul de “umil”.

Romanul *Ioana*, în schimb, pune față în față doi parteneri cu personalități la fel de puternice. Relația lor este o dificilă echilibristică de forță, în care fiecare încearcă să-l transforme pe celălalt în *slugă*. Oscilând între atac și apărare, între orgoliu și umilință, Sandu și Ioana sfârșesc prin a se despărți fără ca vreunul să fi reușit să proiecteze asupra celuilalt imaginea față de care vrea să pozeze în *stăpân*.

În sfârșit, în cel de-al treilea roman al tripticului, *Jocurile Daniei*, Sandu devine *slugă* a Daniei, căzând subjugat în jocurile ei de putere și control. De astă dată, Sandu cunoaște el însuși postura Irinei, acceptând anihilarea voinței, într-o simetrie ce ține de logica reversibilă a acestor cupluri. Învins și învingător, *stăpân* și *slugă*, sunt două roluri nevrotice, pe care partenerii încearcă să le aplice propriului cuplu, înlocuind persoanele reale cu dublurile lor fantasmate.

Lumea “în oglindă” holbaniană păstrează totuși un punct arhimedic de contact cu realitatea. Între omul concret și imaginea lui ideală se menține o legătură placentară, deosebit de importantă pentru eroul care provoacă sciziunea partenerului. Câtă vreme femeia reală și cea imaginată rămân legate printr-un cordon ombilical, cea de-a doua nu se află sub controlul deplin al bărbatului, ci depinde de atitudinile celei dintâi. Pentru a “elibera” definitiv fantasma, ar trebui înlăturat “suportul” ei, partenera reală. Aceasta se întâmplă la moartea Irinei, moarte “care nu dovedește nimic”, deoarece Sandu descoperă că nu era legat atât de ființa în carne și oase, cât de imaginea ei.

Distanța de la Camil Petrescu la Anton Holban poate fi măsurată prin impactul pe care realitatea îl are asupra fantasmelor protagoniștilor. Confruntat cu războiul și moartea, Ștefan Gheorghidiu revine la realitate, “omorând” în efigie imaginea Elei, atunci când îi înapoiază toate obiectele comune, “întreg trecutul”. Obligat să ia act de moartea Irinei, Sandu rămâne blocat în relația cu *imago*-ul feminin, care, în loc să se evaporeze o dată cu dispariția suportului său, capătă independență și o forță sporită. Dacă pentru Ștefan Gheorghidiu vrajba dintre Ela adevărată și Ela visată era o stare nefastă, din care alți eroi camilpetrescieni se eliberează prin sinucidere, pentru Sandu dihotomia este o stare benefică, ce trebuie permanentizată. În loc să dorească resorbția idealului, Sandu dorește inconștient dispariția modelului. El preferă să suprimă evidența în favoarea fantasmei, căci prin aceasta devine stăpân absolut peste imaginea-slugă a celuilalt. Femeia reală păstra o doză ireductibilă de alteritate, ce nu se supune conștiinței bărbatului; femeia ideală face parte din configurația psihică internă a protagonistului, dându-i libertatea de a-și desfășura nestingherit jocul de roluri.

Efortul depus de eroii lui Anton Holban pentru a detașa imaginea ideală de ființa concretă indică totuși că centrul de greutate continuă să cadă asupra realității și nu asupra fantasmei. Gelozia lor ia naștere din spaima că cele două nu vor coincide, că femeia va trăda modelul pe care bărbatul i l-a imprimat. Suprapunerea fericită rămâne o aspirație constantă și profundă a tuturor eroilor interbelici.

Un asemenea echilibru miraculos este atins în comedia lui G. M. Zamfirescu *Idolul și Ion Anapoda*, unde fiecare din cei doi poli, femeia reală și femeia ideală imaginată de bărbat, își acordă acele determinații care să îi faciliteze contopirea cu celălalt. Ion Anapoda a formulat un “idol” de feminitate, pe care îl proiectează succesiv asupra femeilor întâlnite. Idealul său are o maleabilitate cameleonică, adaptându-se ființelor reale. Pentru ca scenariul să

funcționeze este însă nevoie ca femeia respectivă să manifeste o maleabilitate reciprocă, o disponibilitate de a se organiza după liniile așteptărilor masculine. Singura dintre femei care nu rămâne insensibilă la “idolatrie” va fi Frosa, servitoarea pensiunii unde se consumă iubirea ratată a lui Ion pentru Mioara. Câtă vreme bărbatul nu proiectează asupra ei nici una din luminile imaginarului, slujnica pare scufundată într-un con de umbră. Pe măsură însă ce ea lasă să lucreze asupra ei tensiunea idealizantă iradiată de protagonist, figura ei pare a emerge din abis. Suport “plastic”, ea este modelată de *imago*-ul feminin al bărbatului până ia treptat forma “idolului”. Într-un proces de preluare de personalitate, servitoarea adoptă machiajul, îmbracă hainele, imită gesturile Mioarei, până ajunge să i se substituie.

Ion se dovedește a fi un mediator “hermetic”, capabil să realizeze suprapunerea dintre planurile disjuncte ale realității și dorinței. Pe de o parte, el trăiește întodeauna *dincolo*, în lumea paralelă a ideilor. Apelativul “dânsul” pe care i-l aplică cei din jur reflectă condiția lui de străin, de vizitator din altă dimensiune, alienat de contingent. Instrumentul prin care se abstrage din imediat, conectându-se la fantasme, este trăirea erotică idealizantă. Pe de altă parte, pentru a fixa idealul erotic este nevoie și de o operație inversă, de întoarcere a fantasmei către realitate. Spre deosebire de eroii lui Holban, Ion urmărește în mod programatic să încalce delimitarea dintre vis și realitate. El este “anapoda” nu fiindcă extrage un idol dintr-o femeie (Mioara), ci fiindcă reușește să imprime acest idol unei alte femei (servitoarea). Ion Anapoda răsucesce aspirația înapoi spre concret, întoarce ideea în fenomen, vindecând, printr-un proces de trans-descendere, schizoidia metafizică de care suferă acești protagoniști care “văd idei”.

Infinitezimala dezechilibrare prin care centrul de echilibru ontic se mută din sfera contingentă în cea ideală se produce în opera lui Mihail Sebastian. Această basculare eliberează “idolul” de necesitatea adaptării la modelul real. La Camil Petrescu și Anton Holban, fantasma rămânea dependentă de femeia concretă, urmându-i mișcările și

transformările. Aceasta dădea reveriilor erotice ale protagoniștilor un aer apăsător, de zbor frânt în noroi, de încercare ratată de înălțare. Scrierile lui Sebastian, în schimb, degajă o impresie de grație și plutire, de libertate nelimitată, ce trădează ruptura ficțiunii de contingentă. Protagonștii nu mai sunt siliți să țină cont de comportamentul femeii pentru a-i construi o imagine idealizată. Dimpotrivă, ei alcătuiesc acest portret făcând abstracție de referent, prin travaliu exclusiv în imaginație. Femeia și fantasma evoluează pe traiectorii divergente, precum aștrii simbolici ai profesorului Marin din *Steaua fără nume*.

Totuși, ruptura nu este definitivă, încât falia să nu mai poată fi acoperită. La G. M. Zamfirescu, inițiativa de a dirija idealul spre o femeie contingentă îi rămânea încă bărbatului. La Mihail Sebastian, protagonștii nu mai au puterea de a ieși din fantezie și a interveni în ordinea fenomenelor. O fac în schimb femeile, care, înțelegând natura abuliei bărbatilor, preiau sarcina de a reface distanța dintre planuri. Ele identifică portretul idolului imaginat de bărbat și intră deliberat în acest rol. Chiar dacă există aproape întotdeauna și un aspect interesat al comportamentului lor (Mona din *Steaua fără nume* este o amantă de lux, Magda din *Ultima oră* este o studentă "liberală", Corina din *Jocul de-a vacanța* este în căutare de "aventuri" imaginare), meritul femeilor constă în puterea lor mimetică de a se lăsa modelate de idealul masculin. Eroinele lui Sebastian nu contravin niciodată idolului, ci i se adaptează cu naturalețe și caută să-l împlinească, pline de comprehensiune și tandrețe. Naufragiată pentru o noapte într-un orașel de provincie, în casa profesorului Marin, Mona se regăsește cu ușurință în rolul de fantasmă pe care i-l atribuie profesorul, comportându-se asemeni unui ideal ce prinde corporalitate. La rândul ei, Magda știe să profite de coincidența incredibilă dintre articolul istoric al profesorului Andronic și afacerile oneroase ale industriașului Bucșan, obligându-l pe acesta din urmă, care se crede șantajat, să finanțeze, adică să materializeze, expediția arheologică visată de profesor.

Deși a căzut pe un plan secundar, realitatea continuă să joace un rol de reper pentru lumea fantasmatică a lui Mihail Sebastian. În absența ei, sau în contradicție cu ea, împlinirea idealului nu pare a fi totuși posibilă. Căci nostalgia eroilor lui Mihail Sebastian rămâne totuși aceea a suprapunerii femeii visate cu femeia reală. Supratema comediilor sale este conjuncția, cel mai adesea întâmplătoare, dar nu mai puțin magică, dintre aspirație și realitate. Consecințele psihice ale acestei întâlniri merg de la depresie la extaz, în funcție de tipul de echilibru, mai mult sau mai puțin nevrotic, pe care îl dizolvă sau îl reconstituie.

Constituția sufletească a personajelor este esențial dihotomică, deci traumatică. Gesturile lor au semnificația căutării unui echilibru compensatoriu sau a unei soluții recuperatoare ori integratoare. Eroii din *Jocul de-a vacanța* transformă pensiunea izolată unde s-au retras într-un spațiu alternativ la lumea reală, într-un paradis iresponsabil. Fiecare dintre ei își camuflează identitatea reală sub o personalitate imaginară, adesea feerică, pe care o joacă pentru cei din jur, dar mai ales pentru ei înșiși. Ștefan devine prințul de Galles, Corina – o balerină străină, Bogoiu – un căpitan de vas în plină croazieră. Totuși, în toată călătoria lor pe mările fantasmei, semnalele realului continuă să urce din planul secund unde au fost refulate. Naivitatea adamică a eroilor e construită pe o *mauvaise conscience*, deoarece păstrează conștiința ficțiunii impuse prin abuz, a fugii culpabile din realitate, a interzisului încălcat.

În fața presiunii realității, reacțiile personajelor sunt divergente. Ștefan își propune să permanentizeze conștiința adamică și să se mute în fantasmă. Planul său constă în a extinde ficțiunea asupra întregii sale existențe, în a prelungi “jocul de-a vacanța” și după plecarea din stațiune, în lumea cotidiană. Dar prin aceasta el își asumă o conștiință tragică, într-un anume sens existențialistă, care își impune minciuna în mod deliberat, ca modalitate disperată de a da sens unei lumi triste. Corina, în schimb, sugerează o altă cale de a conserva fantasma: izolarea ei în amintire. Pentru ca vacanța petrecută la pensiune să-și păstreze aerul paradisiac, ea trebuie transportată în idealitate și ferită de orice expunere la realitate. Plecând incognito, fără

să își ia rămas bun, ea nu mai permite confruntarea ulterioară a măștilor de vacanță cu identitățile din viața de zi cu zi, lăsând întreaga idilă suspendată într-o idealitate pură, incontrollabilă.

Personajele lui Mihail Sebastian utilizează în sens invers procesul psihologic prin care aspirația spre un ideal irealizabil se transformă într-o frustrare. Ele se frustrează în mod deliberat pentru a provoca instaurarea unui ideal. În loc să încerce să materializeze în lumea concretă fantasmеle care îi bântuie, ei preferă să suprime realitatea pentru a-și crea fantasmе. Iubita nu este dorită ca o femeie în carne și oase, ci ca o figură ideală, ca o “stea fără nume” care să iradieze pe cerul sufletului masculin. Abia la Mihail Sebastian *epoché*-ul erotic sfârșește prin a decanta o imagine autoconsistentă, independentă de suportul ei fenomenal. “Steaua fără nume” este o imagine numenală a feminității, din fața căreia femeia reală trebuie să se retragă, pentru că opacitatea ei carnală, telurică, i-ar întuneca strălucirea. Dacă la Anton Holban valoarea de “etalon” pentru măsura gradului de idealizare a iubitei era deținută de bărbat, Sandu fiind confruntat cu trei ipostaze ale femeii (Irina, Ioana, Dania), la Mihail Sebastian valoarea arhetipală revine femeii. În *Jocul de-a vacanța*, Corina este cea confruntată cu trei ipostaze ale masculinității (Jeff, Ștefan, Bogoiu). Fiecare dintre aceștia proiectează asupra protagonistei câte un ideal de feminitate, corespunzând vârstei lor, adolescența, maturitatea și bătrânețea. Ei alcătuiesc un triptic biologic, reprezentând trei tipuri de dragoste purtate Femeii. Corina a devenit un idol, o zeitate generatoare de fantasmе.

Dorința patetică de a găsi visului un corespondent în viața de zi cu zi este ultima legătură care leagă fantasmеle de realitate. Cel care o va desface este Gib Mihăescu. Personajele sale manifestă dorința mai mult sau mai puțin conștientă, dar întotdeauna vehementă, de a izola idealul de real. Deși aparent locotenentul Ragaiac din romanul *Rusoaica* așteaptă, la granița dintre Basarabia și Uniunea Sovietică, apariția femeii visate, a aristocratei

albe, pe care să o poată salva de prigoana roșie, în momentul în care aceasta apare într-adevăr, el este dezorientat. Eforturile sale de a evita întâlnirea directă se explică nu atât prin teama de confuzie sau dezamăgire, cât prin spaima că femeia ar putea să-i materializeze într-adevăr visul.

Or, eroii lui Gib Mihăescu au nevoie de iluzie și nu de realitate. Prezența femeii reale ar sufoca fantasma. *Apropierea* dintre esență și aparență era un obiectiv al gândirii romantice; omul modern, în schimb, preferă *distanța*. “Când n-ai depărtări, ți le creezi, Rusoaica este o depărtare”, mărturisește scriitorul, schițând implicit o poetică a rupturii, a *vrajbei*. Categoria “depărtării” descrie dezinsertia numenului din imanență și generarea unui spațiu intermediar, al jocului între suprafață și adâncime, între aspirație și împlinire.

În *Rusoaica*, fantasma erotică a lui Ragaiac este gata constituită de la începutul romanului. Modul în care se naște o asemenea fantasmă constituie subiectul romanului *Donna Alba*. Scriitorul urmărește autoeducația pe care și-o impune Mihai Aspru pentru a pune între paranteze femeia banală și a o crea pe “donna Alba”. Relația protagonistului cu femeia dă naștere unui ciudat efect optic: cu cât eroul încearcă să se apropie de femeie, cu atât el pare a se îndepărta de ea. Impresia este de dilatare onirică a distanței și ea măsoară procesul de proiecție a feminității din ființa concretă către punctul de la infinit al idealității.

Sublimarea fantasmei are loc printr-o frustrare programatică. În *Jocul de-a vacanța*, mecanismul frustrării era pus la lucru printr-un gest punctual – plecarea Corinei. În *Donna Alba*, el este detaliat pe o perioadă de ani de zile. Mihai Aspru doboară un monstruos record de timp în ritualul galant al așteptării. În loc să se îndrepte direct către femeia iubită, el execută ocoluri tot mai largi, care îl îndepărtează vertiginos de ea. Tehnica amânării are drept scop un fel de lentă gestație sufletească, de putrefacție a imaginii concrete a iubitei în vederea degajării imaginii esențiale. Romanul pare a se pierde în episoade secundare și drumuri înfundate, prin care eroul se desparte de Alba, pentru a o întâlni pe *donna*. Este relevantă

mărturisirea femeii în final, din care reiese că ea era pregătită de la bun început să răspundă ofertei erotice, în schimb el nu a făcut decât să rățăcească în ritualuri de cucerire.

Ocolurile lui Mihai Aspru sunt în fond un ritual ascetic de frustrare, ca în ritualurile tantrice, unde iubitul trebuie să doarmă un timp îndelungat la ușa iubitei, apoi la piciorul patului, neavând voie să-i vorbească, să o atingă etc. Nici o progresie sufletească nu trebuie să sfârșească prin atingerea obiectului dorinței, ci prin dilatarea distanței până la acesta. Căci, frumosul o dată atins, “unde ar mai fi și mai frumosul vieții, unde treapta de mai sus, spre care trebuie neapărat să țințești cât trăiești?” Cu cât se află mai jos, mai departe de ideal, mai neîmplinit, cu atât protagonistul se simte mai plin de viață, în baza axiomei după care împlinirea dorințelor înseamnă moarte. Crearea unui ideal erotic cât mai îndepărtat intensifică libidoul vieții; atingerea lui în schimb secătuiește energia vitală. “Distanță îmi trebuie neapărat pentru a avea perspectivă spre doamna Alba”, mărturisește protagonistul. Fără distanță, idealul își pierde puterea de atracție și orientare.

Dacă în romantism idealul era situat în transcendent iar eforturile romanticilor constau în atragerea lui în imanență, în literatura modernă idealul este creat în miezul contingenței și împins în afara acesteia printr-o fugă infinită. *Adela* lui Garabet Ibrăileanu are în mod semnificativ drept subiect o iubire care se refuză. Dar tematizarea divorțului dintre femeia reală și femeia ideală are loc doar la Camil Petrescu, în momentul în care acesta definește forța scizipară: gelozia. Gelozia exprimă teama bărbatului că femeia nu îi mai aparține, că esența ei îi scapă. Ceea ce se interpune între cei doi nu este atât amantul femeii, ci fantasma erotică a bărbatului. Iubita intră într-o pată oarbă atunci când protagonistul își deplasează atenția de pe ființa concretă pe chipul idealizat. Însușindu-și-l pe cel de-al doilea, el renunță implicit la primul. În absența contactului nemediat, făptura adevărată a femeii devine evanescentă, iar idealizarea capătă tot mai mult o valoare compensatorie, de înlocuire a partenerei absente.

Cu cât relația de gelozie este mai intensă, cu atât femeia concretă dispare, iar fantasma capătă consistență. Gib Mihăescu urmărește în mod premeditat și sistematic această materializare. Nuvelele sale alcătuiesc un “spital al amorului”, niște dosare ale geloziei care compromit definitiv legătura dintre ideal și real. Alegerea târgului de provincie ca spațiu propice acestei evoluții nu este întâmplătoare. Târgul reprezintă un spațiu închis, limitat, fără ieșire, asemeni protagoniștilor care se închid în propria lor subiectivitate. Introduși în acest mediu claustal, bărbații se izolează autist de ceilalți, în cercul propriei gelozii. “Vedeniile” care încep să-i bântuie sunt rezultatul unei depriveri senzoriale și a lipsei de comunicare. În “laboratorul” târgului, scriitorul experimentează modul în care se densifică spaimile vulgare, banale, dramatice sau apocaliptice ale personajelor. Închipuirile ajung să capete aceeași substanță ca ființele în carne și oase. La limită, ca în antroposofie, magnetism și spiritism, aceste fantasmе se manifestă ca niște ectoplasme, ce influențează și modelează viața protagoniștilor. Sub influența geloziei, aceștia sfârșesc prin a materializa ei înșiși ceea ce îi sperie cel mai mult: adulterul. Soțul încornorat, amantul temut, soția necredincioasă, iubita ideală par a căpăta viață prin puterea premoniției (în *Vedenia* sau *Întâmplarea*), a telepatiei (*Poarta de fier*) sau a invocației oculte (*Rusoaica*).

Tema geloziei, a vrajbei, a urii dintre îndrăgostiți deschide o altă zodie sufletească, ce nu mai stă sub semnul Filiei romantice, ci sub cel al lui Neikos modern. Mentalitatea modernă propune o altă metafizică, a sciziunii și neantizării, a transcendenței goale, a puterii iradiante a vidului. Dimensiunea metafizică a eșecului iubirii este mai greu de pus în lumină la scriitorii interbelici, deoarece ea se grefează pe intriga erotică, cu tot arsenalul de simboluri și motive, de cazuistică și gesticulație pe care îl implică aceasta. Că este vorba totuși de o (anti)erotică metafizică o probează dezvoltarea pe care o cunoaște tema la un scriitor postbelic aflat în descendența lui Anton Holban și Gib Mihăescu: Nicolae Breban.

În *Bunavestire* și *Don Juan* iubirea și gelozia, tratate într-un registru trivializat, își descoperă prin contrast o valență soteriologică. *Don Juan* debutează cu o imperceptibilă criză a căsniciei soților Vasiliu. În acest interval va emerge Rogulski, un manipulator modern al fantasmelor erotice. Dacă personajele lui Mihail Sebastian, spre exemplu, foloseau frustrarea ca metodă de control a propriei vieți imaginare, Rogulski folosește frustrarea ca mijloc de dominare afectivă a celorlalți. Puterea de seducție pe care o exercită asupra celor din jur provine din capacitatea sa de autoînhibiție. Rogulski practică o formă ciudată de ascetism, nu în scop mistic sau estetic (precum Lafcadio din *Pivnițele Vaticanului* de André Gide), ci pentru sporirea plăcerii. Amânarea satisfacției și suspendarea acesteia poate duce la o formă aparte de extaz, practică de unele școli tantrice. Trăirea psihică ajunge să se substituie contactului fizic, vederea și imaginația înlocuiesc actul sexual.

Rogulski este un ascet pervers care se folosește de puterea sa de renunțare pentru a-i stăpâni pe ceilalți. Strategia sa constă într-o agresiune bruscă, într-o ofertă uriașă de afectivitate, și apoi într-o retragere la fel de neașteptată, care provoacă frustrarea. Noul "Don Juan" își domină victimele prin nefinalizarea seducției. Fantasmele induse partenerelor sale le mențin pe acestea într-o stare de dependență afectivă. A nu își "încasa polița" este o tehnică diabolică de dominație, deoarece creează cadrul psihic ca femeia să intre de bună voie în rolul de *slugă*, în timp ce "încasarea", adică împlinirea sexuală, ar descărca toată tensiunea fantasmei înrobitoare.

Fondul metafizic al opoziției dintre omul real și imaginea lui fantasmată este pentru prima oară pus în evidență în *Drumul la zid*. Nicolae Breban reușește în acest roman să dezasimileze tema vrajbei în cuplu de cea a neantului metafizic. Experiența lui Castor Popescu urmează aceeași linie cu cea a protagoniștilor din romanele geloziei, dar în absența oricărei conotații sexuale. "Drumul la zid" este un drum inițiativ și mistic către nimic. Rogulski utiliza mecanismul frustrării pentru a se transforma pe sine însuși într-un personaj-vacuum, într-o

ființă cu esență vidă, ce le fascinează pe femei, la fel cum femeile evanescente, disociate între fenomen și numen, îi obsedau pe protagoniștii romanului interbelic.

În *Drumul la zid* acest mecanism funcționează în puritatea lui esențială. În Castor, omul banal, ce trăiește în lumea concretă, emerge Polux, fratele divin, venit din transcendență. Ținând însă cont de faptul că trăim într-o epocă a “apocalipsei după Nietzsche” și a morții lui Dumnezeu, transcendența este vidă. Alter-egoul divin este o personificare a idealității neantizate ce se instalează în om prin apariția *urii* dintre aparență și esență. *Drumul la zid* indică cu maximă acuratețe principiul numinos din care se inspiră proza modernă. Dacă romanele erosului idilic-romantic se hrăneau din energia vitală a libidoului, romanele moderne ale geloziei și urii sunt atrase de principiul contrar, de *mortido*, de soarele negru al neantului.

1. Bătălie pentru un concept

Conceptul de postmodernitate a pătruns târziu în România, la douăzeci de ani după impunerea sa în Occident. El a fost descoperit și aclimatizat în ideologia literară românească în deceniul al nouălea, prin intermediul traducerilor din engleză¹. De atunci, el a căpătat o mare vogă și adopțiunea lui a suscitată o adevărată “bătălie” (în sensul “bătăliei pentru *Hernani*” sau al “certei dintre antici și moderni”²). Mai multe generații de scriitori s-au grăbit să-l revendice, cu scopul, abia camuflat, de a-i acapara prestigiul și autoritatea. Mircea Iorgulescu îl tratează, ironic, drept “*passe-partout* terminologic”³. Profitând de laxitatea categorială a conceptului, de semantica sa nebuloasă și contradictorie, generațiile care se înfruntau l-au redefinit, fiecare, după propriul său chip și asemănare.

În majoritatea cazurilor, discuțiile de tipologie literară au fost încastrate în strategii de politică culturală. Afilierea la postmodernism a constituit o metodă de individualizare generaționistă mai radicală decât orice opoziții (“despărțiri”) bazate pe poetici personale sau de grup. Adopțiunea conceptului a fost, adeseori, o adaptare a lui, într-un scop polemic⁴. Opoziția modernism / postmodernism a fost utilizată ca un criteriu implacabil de demarcație între generațiile de scriitori, generații pe care Alexandru Mușina, corelându-le ambientului

¹ Ion Bogdan Lefter evocă prefața lui Ștefan Stoenescu, “Poemul ca gest”, la volumul lui Frank O’ Hara, *Meditații în imponderabil*, București, Ed. Univers, 1980.

² Dumitru Chioaru deplânge “«Cearta» între moderni și postmoderni”, în *Euphorion*, nr. 2/1994; Nicolae Manolescu prefățează o dispută asupra postmodernismului cu articolul “Cearta modernilor cu postmodernii”, în *România literară*, nr. 9/1996.

³ Mircea Iorgulescu, “Autoportret liric”, în *România literară*, nr. 37/1986.

⁴ “[...] postmodernismul românesc (sortit eșecului, deh, ca peste tot!) a fost în deceniul nouă un *avangardism de refugiu*, o metodă speculativă de escamotare a ideologiei literare și politice de-atunci. Ideea unui liberalism în forță, deci. Acel ceva-altceva pe care-l căutau tinerii textualiști de atunci, era încercarea lor disperată de a scăpa de vitregiile terorizante: 1. dominația generației 60, hegemonică în deceniul 80-90, și 2. cenzura și restricțiile libertății”. Daniel Corbu, “Generația ’80 între Scylla și Carybda. III. Postmodernismul bâlbâit”, în *Poesis*, nr. 10-11-12/1994.

cultural comunist, le numește “precipitați socio-culturali”⁵. De aceea, în cultura română, trebuie făcută distincția între conceptul de postmodernitate în general, care beneficiază de contribuții și sinteze dintre cele mai serioase⁶, și conceptul de postmodernism românesc, așa cum a fost acesta interpretat de către diferite grupuri, promoții sau generații.

Cercetarea tipologică trebuie dublată așadar de o cercetare sociologică și psihoistorică. Pentru a înțelege mecanismele de subtext care, combinate cu principiul sincronizării cu Occidentul, au dus la impunerea ideii de postmodernitate, propun o mică recapitulare a ultimelor decenii din perspectiva inconștientului colectiv și a relațiilor acestuia cu supraeul ideologic. Cenzura exercitată de sistemul comunist asupra culturii noastre a provocat o serie de fenomene ciudate și nefaste. Ea a fost mai activă cu precădere în două perioade, în deceniile 5-6 și în deceniile 8-9.

După război și în anii '50, ofensiva ideologiei staliniste a fost atât de devastatoare și de radicală încât a avut drept efect ceea ce Lacan numește o forcludere⁷. Cultura forclusă nu este respinsă numai din conștiința colectivă, ci și din inconștientul colectiv; de aceea, literatura deceniului 6 nu are un inconștient “încărcat”, nu este o cultură nevrotică, ci una psihotică. “Scriitorul de hârtie” emblematic pentru această perioadă este un autor oligofren, a cărui minte a fost făcută *tabula rasa*. Literatura comandată a epocii pare a fi scrisă de un hebefrenic veșnic fericit, care vede viața în rozul clișeelelor și sloganurilor sistemului.

⁵ Mircea Nedelciu & Alexandru Mușina, “O convorbire «duplex»”, în *Echinox*, nr. 3-4/1987.

⁶ Spre exemplu, Radu Lupan, *Moderni și postmoderni*, București, Ed. Cartea Românească, 1988. Cele mai importante articole sunt reunite în special în mai multe numere tematice dedicate postmodernismului de diverse reviste: Monica Spiridon, Andrei Pleșu etc. în *Caiete critice*, nr. 1-2/1985 și 1-2/1986, și *Revista de istorie și teorie literară*, nr. 4/1986; Virgil Nemoianu, Marin Tarangul, Marcel Corniș-Pop, Maria Cornelia Oros, Radu Țurcanu, Cristian Moraru, în *Euphorion*, nr. 2/1994; Virgil Nemoianu, Ioana Em. Petrescu, Dan Grigorescu, Ioan Buduca, Christian Moraru, Magda Jeanrenaud, Amelia Pavel, Valentina Sandu-Dediu, în *Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires*, nr. 1-2/1995; Ovidiu Hurduzeu, în *Apostrof*, nr. 3-4/1995; Sanda Berce, în *Tribuna*, nr. 8-9/1997 etc.

⁷ Forcluderea este un “mecanism specific ce ar fi la originea fenomenului psihotic și care constă dintr-o respingere primordială a unui «semnificant» fundamental (de exemplu: falusul ca semnificant al complexului de castrare) în afara universului simbolic al subiectului. Forcluderea se deosebește de refulare în două sensuri: 1) Semnificanții forcluși nu sunt integrați în inconștientul subiectului. 2) Ei nu se întorc «din interior», ci din cadrul realului, în special în cazul fenomenului halucinatoriu”. Jean Laplanche și J.-B. Pontalis, *Vocabularul psihanalizei*, București, Humanitas, 1994, p. 166.

În deceniul 7, al miciei “primăveri” ceaușiste, scriitorul nostru își recapătă memoria; toată tradiția este reprimată în inconștientul său cultural, ba chiar se admite întoarcerea ei parțială în conștiința colectivă. Obsesiile și revendicările își găsesc drum spre suprafață, dar nu direct, ci transfigurate (prin deplasare, simbolizare, elaborare secundară etc.), rezultatul fiind literatura esopică, aluzivă și indirect acuzatoare a acestei perioade. Pentru câțiva ani, scriitorul nostru de hârtie trăiește cu iluzia că își va putea reconstrui întreg psihicul cultural.

Speriat de această întoarcere la normalitate, regimul sporește din nou cenzura prin tezele din iulie 1971; dar nu suficient de puternic pentru a provoca o nouă forcludere, ci doar o refulare. Cultura perioadei următoare, de până la căderea comunismului, a fost o cultură nevrotică, cu un inconștient încărcat și exploziv. Iar dacă “generația pierdută” a anilor ’50 a fost o generație forclusă (adică extirpată din cultură), generația “sacrificată” a anilor ’80 a fost o generație refulată.

De aceea, ieșirea ei la lumină are caracteristicile unei întoarceri a refulatului. Or, această irupție a inconștientului cultural a fost îndreptată nu doar împotriva supraeului ideologic al societății comuniste, ci și împotriva a tot ceea ce ține de un *imago* patern. Oarecum împotriva voinței lor, scriitorii mai mari au jucat față de tinerii optzeciști rolul unui tată concurent, castrator, care le interzice fiilor locul pe care aceștia îl doresc în cultură. Am spus “împotriva voinței lor” deoarece concurența era impusă din afară, de restricțiile sistemului. În condițiile reducerii numărului de reviste, de scheme redacționale, de cadre didactice la universități etc., a spațiului editorial de publicare, de penurie generală a vieții culturale, la sfârșitul deceniului 8 și în cel următor, până în 1989, scriitorii au fost împinși la o luptă darwiniană pentru supraviețuire. Cei aflați deja pe poziții îi respingeau pe noii veniți nu dintr-un sentiment concurențial sadic, ci pur și simplu pentru a-și păstra propriul loc. Față de această reacție “animalică” de supraviețuire a mai vârstnicilor, desigur egoistă, dar neconcertată, mai tinerii scriitori au dezvoltat o contrareacție de grup generalizată și elaborată teoretic. Dorința de

ruptură, de schimbare a paradigmei culturale, nu este doar un fenomen spontan de evoluție a formelor culturale, ci transfigurează un impuls paricid.

Indigența societății comuniste i-a creat lui Laios teama că Oedip îi va răpi bruma de avere, astfel încât “tatăl” a făcut tot posibilul de a-l ține pe “fiu” cât mai departe de cetate. Acest comportament a provocat la rândul lui dorința lui Oedip de a-și înlătura tatăl. Arma fiului nu mai este o spadă, ci un concept: postmodernismul. Oricâtă justificare ar avea modelul postmodern în evoluția internă a culturii noastre, în adoptarea lui vehementă de către optzeciști se întrezărește dorința de punere a pietrei tombale peste literatura înaintașilor. Altfel nu se explică de ce acest curent, unul din cele mai permissive și integratoare din istoria universală, a fost folosit de optzeciști ca un mijloc de negare a “neomodernismului” șaizecist. Incomunicabilitatea stabilită la noi între șaizeciști și optzeciști este la antipodul ideii de revizitare a trecutului practică de postmodernismul occidental, fiind un simptom al pulsionii concurențiale.

Menținută în mod artificial în culisele vieții literare, ținută departe, printr-un efect de compresie, de viața “administrativă” a culturii noastre, generația ’80 a dezvoltat o conștiință mai acută a distanței care o desparte de predecesorii imediați. Conceptul postmodernității pare să se fi ivit (de fapt, să fi fost descoperit, sau chiar “inventat”) la momentul potrivit pentru a-i permite să raționalizeze intuiția acestei distanțe. Respinsă din viața literară curentă, care era ocupată de către “bătrânii elefanți” (Al. Mușina), generația a respins la rândul ei literatura “bătrânilor” într-o altă epocă literară, cea a unui modernism agonizant și desuet.

Pentru a da legitimitate poetică noii paradigme, criticii optzeciști și-au luat precauția de a preciza că postmodernismul nu este un concept importat conjunctural, că el a fost cerut de și are acoperire în fenomenul literar românesc, mai exact, în literatura generației ’80. Aclimatizarea lui este, pentru Alexandru Mușina, “o reacție de sincronizare (nu din spirit de imitație, cum insinuează veșnicii conservatori, ci din necesitatea de a exprima o anume

sensibilitate și viziune specifică și ca rezultat al evoluției poeziei române postbelice)”⁸. După Ion Bogdan Lefter, pătrunderea târzie în conștiința estetică românească a conceptului de postmodernism nu se datorează unui hazard, ci faptului că el a fost impus abia acum de către evoluția internă a literaturii noastre, aflată pe punctul de a elabora structuri noi, sincrone modificărilor din sensibilitatea acestui sfârșit de secol⁹. Liviu Ioan Stoiciu pledează pentru epigeneza postmodernismului, care nu este prin urmare specific doar Occidentului, ci și țărilor (fost) comuniste. Realismul socialist ar fi repetat istoria realismului burghez, iar ultimii 45 de ani ai literaturii noastre ar reproduce, în concentrat, două secole de evoluție a literaturii occidentale. Astfel, în această microistorie a culturii române sub comunism, anii ’50 ar corespunde unei perioade premoderne, anii ’60 – uneia moderne, anii ’70 – perioadei “formaliste”, iar anii ’80 – celei postmoderne¹⁰. În concluzie, putem reuni, scrie Mircea Cărtărescu, “toate noile tendințe ale poeziei de azi sub un termen generic unic, accesibil tuturor. Ne îndreptăm, deci, spre un postmodernism vast, generos, deschis, care ar putea marca regenerarea poeziei noastre”. Actul de deces al literaturii moderne este întocmit cu toate formele de rigoare, modernitatea devenind “cimitirul” “bătrânilor elefanți”: “după ’70 de ani de supremație, *modernismul, iată, e mort*, mort și îngropat”¹¹.

Iată, în câteva trăsături, portretul-robot pe care teoreticienii generației ’80 îl fac literaturii postmoderne, înțeleasă în termenii unei “noi sensibilități” (Ion Bogdan Lefter), “antropologism” (Mircea Nedelciu), “nou antropocentrism” sau “neoclasicism” (Alexandru Mușina), “romantism întors” (Radu G. Țeposu), “nouă epistemă culturală” (Gheorghe Crăciun):

1. *Antropocentrismul*. Postmodernismul se opune dezumanizării moderne a artei semnalate de Ortega y Gasset. Artistul renunță să exploreze spații transcendente și “centrează atenția pe ființa umană, în datele ei concrete, fizic-senzoriale, pe existența noastră de aici și de

⁸ Alexandru Mușina, “Poezia. O șansă...”, în *Astra*, nr. 1/1982.

⁹ Ion Bogdan Lefter, “Secvențe despre scrierea unui «roman de idei»”, în *Caiete critice*, nr. 1-2/1986, p. 150-151.

¹⁰ Liviu Ioan Stoiciu, “Câteva considerații fără sens...”, în *România literară*, nr. 47/1994, p.3.

acum”¹². Este vorba de o “tendință de recâștigare a valorilor umane, «personaliste», o nouă deschidere către real, către «autenticitatea» lumii și a ființei care se transcrie”¹³. După Ioan Groșan, literatura optzecistă are *O singură prejudecată, realitatea*, sinceritatea urmărind să acopere “deficitul de verosimil” al artei moderniste¹⁴.

2. *Imanentismul*. Odată fascinația evaziunilor metafizice exorcizată, “poeții redescoperă valoarea propriei biografii, a micilor întâmplări cotidiene, a sentimentelor nesofisticate, a senzațiilor «nemediate», a «privirii directe»”¹⁵. Poezia coboară în stradă, printre oameni, poetul se angajează existențial. Pentru această «poezie a cotidianului», “*metafizicul* nu există decât în realul de zi cu zi. O poezie care nu caută *sacrul* în zone trans-mundane, ci chiar în profan”¹⁶. Așezând autenticitatea ca “metodă de lucru”, literatura optzecistă folosește “autobiografia ca material simptomatic, esențial. Autobiografia ca rezultat a condiționării individului de mediul social”¹⁷.

3. *Integralismul*. Poezia postmodernă se apleacă asupra unui “model uman complex, «total», refuzând să mai pună între paranteze stratul «de jos», biografic, cotidian, sentimental, senzorial”. Ea este o tentativă de “sinteză a «inimii» și a «creierului» [...]: pasionalitate dublată – și salvată! – de luciditate și raționalism care-și descoperă rădăcinile psihologice, sentimentale, atât de «umane»”¹⁸. Postmodernismul este, pentru Călin Vlasie, psihocentric, propunându-și să inoveze în domeniul sufletului. Această poezie “integrală”, care se așază în punctul unde dispozițiile formale se armonizează cu conținutul psihologic al noului umanism este un *psiheism*¹⁹. Scopul scrisului este o “acțiune interioară”, ce îl transformă existențial pe scriitor. În mod simetric, lectura are și ea o valoare existențială: autorul își propune să-l

¹¹ Mircea Cărtărescu, “Textualism, biografism, sincronie stilistică”, în *Cronica*, nr. 25/1985.

¹² Al. Mușina, “Poezia. O șansă...”.

¹³ Ion Bogdan Lefter, “Secvențe despre scrierea unui «roman de idei»”.

¹⁴ Ioan Groșan, “O singură prejudecată, realitatea!”, în *Amfiteatru*, nr. 5/1988.

¹⁵ Al. Mușina, “Poezia. O șansă...”.

¹⁶ Al. Mușina, “Din nou despre cenușăreasa”, în *Echinox*, nr. 2-3/1988.

¹⁷ Gheorghe Crăciun, “Autenticitatea ca metodă de lucru”, în *Astra*, nr. 4/1982.

¹⁸ Ion Bogdan Lefter, “Postmodernismul. Pladoarie pentru clarificările necesare”, în *Familia*, nr. 3/1988.

¹⁹ Călin Vlasie, “Poezie și psihic – teze despre modernismul și post-modernismul poeziei – (fragmente)”, în *Caiete critice*, nr. 1-2/1986.

modeleze interactiv pe cititor, practicând o *inginerie textuală*, o antropogenie dirijată spre viitor, o *practopie*²⁰.

4. *Recuperarea*. Reintegrarea spirituală presupune recuperarea tradiției, a tuturor experiențelor anterioare, pe care modernismul, în dorința sa de a cuceri originalitatea cu orice preț, le-a ignorat. “Obsesia postmodernismului fiind una recuperatoare, bizuită pe toleranța ironică și pe complicitatea subînțeleasă, idealul său este refacerea totalității prin acumulare, prin aglomerare sumativă”²¹. Această “iluzie culturală unitivă și nedogmatică”, care are un corespondent în încercările de unificare a câmpurilor fundamentale din fizică, amintește de idealul romantic al marelui tot²².

5. *Textualismul*. Postmodernismul este, prin urmare, un “romantism întors”, recuperat dar și răsturnat, deoarece totalitatea postmodernă nu vizează o transcendență în sensul religios al termenului, ci o transcendență culturală. Dumnezeu este bibliotecar sau scrib, creația este scriitură, lumea este text²³. Universul se videază de substanță, devine “o totalitate de hârtie [...]”, căci noua coerență se înalță pe un artificiu conștient, ludic și histrionic. Cartea a luat locul lumii (sau lumea a luat sfârșit în carte, cum zicea Mallarmé), ficțiunea deliberată – locul visului. Transcendența s-a mutat în retorică²⁴. Textualismul presupune tehnici cum sunt metatextul, paratextul, hipotextul și autoreferența²⁵, fragmentarismul, colajul, suprapunerea vocilor, registrele, planurilor, tendința poeziei și a criticii de a-și apropria narațiunea, înlocuirea metaforei cu metonimia, integrarea în text a conștiinței critice și a discursului teoretic etc.²⁶.

6. *Experimentalismul*. Textualismul nu este decât una din laturile dorinței mai generale de modificare a formelor, în rezonanță cu apariția unei noi “episteme culturale”. Nevoia de a

²⁰ Mircea Nedelciu, “O convorbire «duplex»”.

²¹ Radu G. Țeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, București, Eminescu, 1993, p. 32.

²² Ioan Buduca, “Undă sau corpusul?”, în *Caiete critice*, nr. 1-2/1986, p. 120.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Radu G. Țeposu, *Istoria...*, p. 32.

²⁵ Mircea Cărtărescu, “Textualism, biografism, sincronie stilistică”.

dizloca poetica modernității târzii (postbelice) îi face pe optzeciști să redescopere funcția exploratorie a experimentului avangardist. Deși nu este “atât un concept coerent, cât o stare de spirit”, experimentalismul optzeciștilor exprimă “dezideratul căutării și al descoperirii, ideea unui nou limbaj”²⁷.

7. *Sincronia stilistică*. Poezia postmodernă tinde să devină un “Babel stilistic, folosind, fals tradiționalist, toate stilurile istorice disponibile”²⁸. Utilizând aluziile culturale, citatele, pașișele, parodia, revizitând operele trecutului și registrele marginale ale limbii, poezia se vrea “impură”, dorind să-și recapete materialitatea și intranzitivitatea. Poezia postmodernă nu mai este “poezie pură” (în sensul lui Henri Brémond), ea nu vizează esențele, ci fenomenele, “tinde să se obiectualizeze, să se exprime pe sine, să devină «opacă», dacă nu să elimine referențialul”²⁹. Ceea ce caută scriitorul este concretețea imaginației: “Concretul este imaginația noastră”³⁰.

8. *Ironia și ludicul*. “Postmodernismul e, esențial, «intellectualist», dar nu în varianta «gravă», ci în cea «ludică», plăcerea jocului o ia înaintea valorii «educative»”³¹. Ironia are funcția de a suprima ingenuitatea, ea “controlează îndeaproape mișcarea recuperatoare, împiedicând-o să fie una eminamente nostalgică și dirijând-o către dialogul critic, către reflecția trează”³².

9. *Conștiința teoretică*. În acord cu deconspirarea metanarațiunilor explicative ale lumii, postmodernismul românesc trăiește și el o deziluzie lucidă. “Numitorul comun al literaturii optzeciste e autocenzura hiperlucidă a autorului – prozator sau poet – care nu-și scapă nici o clipă textul de sub control și nici pe sine însuși din ochi în timp ce-l produce, înregistrându-și

²⁶ Ion Bogdan Lefter, “Secvențe despre scrierea unui «roman de idei»”.

²⁷ Gheorghe Crăciun, “Experimentele unui deceniu (1980-1990)”, în *Experimentul literar românesc postbelic*, Pitești, Paralela 45, 1998. Vezi și studiile Monicăi Spiridon și Ion Bogdan Lefter din același volum.

²⁸ Mircea Cărtărescu, “Textualism, biografism, sincronie stilistică”

²⁹ Al. Mușina, “Șase «teze» și o «addenda»”, în *Astra*, nr. 12/1985.

³⁰ Stelian Tănase, “Lecția gogoliană a lipsei de fantezie”, în *Amfiteatru*, nr. 5/1988.

³¹ Al. Mușina, “Șase «teze» și o «addenda»”.

³² Radu G. Țeposu, *Istoria...*, p. 37.

meticulos fiecare mișcare”³³. Conștiința teoretică de sine îi provoacă scriitorului un scepticism permanent, prin care sunt puse în criză ideea de frumusețe, de stil, de subiect, de poeticitate, în general toate formele încetățenite³⁴. Suferind cronic de pierderea ingenuității textuale, personajele din *Insula* lui Ioan Groșan ajung să-și vorbească doar în replici celebre citate din corpusul literaturii universale.

10. *Democratizarea publicului*. Arta postmodernă nu se mai adresează unei elite de inițiați, ci, “folosind toate limbajele, procedeele, «temele» existente în sincronia sa lingvistică și în diacronia poeziei, va comunica, «pe fragmente», cu cele mai diverse categorii de cititori³⁵. Poezia coboară în stradă nu doar tematic, ci și în ceea ce privește publicul-țintă, scopul ei fiind părăsirea “turnului de fildeș”. În deceniul 10, după reconectarea la Occident, mass-media și toate tehnicile cibernetice vor fi invocate să sprijine logistic căutarea unor noi canale de acces la marele public (Mircea Cărtărescu își va trata o antologie poetică drept un “Dublu CD”).

Folosind seturi de trăsături mai mult sau mai puțin asemănătoare, expuse explicit sau subînțelese în corpul analizelor, istoricii literari optzeciști analizează literatura generației lor prin prisma postmodernismului astfel definit. Paradigma este consacrată și fixată prin istoriile lui Radu G. Țeposu, Gheorghe Perian, Carmen Mușat³⁶.

Scriitorii aparținând celorlalte generații nu au întârziat să ia poziție față de această ofensivă a '80-lui. Miza bătăliei consta în a nu rămâne striviți sub dărâmăturile modernismului, demolat de către tinerii postmoderni. Tactica “bătrânilor” critici a fost aceea de a demonstra că postmodernismul nu se află în beneficiul exclusiv al generației '80, că el

³³ Monica Spiridon, “Experimentalismul bine temperat și paradoxele continuității”, în *Experimentul literar românesc postbelic*, Pitești, Paralela 45, 1998.

³⁴ Gheorghe Crăciun, “O generație incomodă”, introducere la volumul *Competiția continuă. Generația 80 în texte teoretice*, O antologie de Gheorghe Crăciun, Pitești, Vlasie, 1994.

³⁵ Al. Mușina, “Șase «teze» și o «addenda»”.

³⁶ Gheorghe Perian, *Scriitori români postmoderni*, București, Ed. Didactică, 1996; Carmen Mușat, *Perspective asupra romanului românului românesc postmodern și alte ficțiuni teoretice*, Pitești, Paralela 45, 1998.

are, în realitate, o altă întindere și cronologie în literatura noastră. “Nu pot accepta ideea, scrie Nicolae Manolescu, care circulă mai ales în articolele tinerilor critici de astăzi, că linia de demarcație între modernitate și postmodernitate desparte, în poezia românească, generația 80 de generația 60. Chiar dacă generația 60 n-a folosit niciodată termenul, ceea ce indică doar faptul că ea n-a avut conștiința că aparține epocii postmoderne, spre deosebire de generația 80, care o are, și încă în mod acut, contribuția celei dintâi la postmodernitate este considerabilă”³⁷.

Criticii generațiilor anterioare vor propune deci un alt decupaj istoric al celor două curente, folosind un criteriu care exclude din postmodernism conștiința teoretică de sine. Ei reproșează criticilor tineri că au eludat deliberat faptul că postmodernitatea ține de evoluția formelor literare, și nu de evoluția conceptelor critice. Renașterea literaturii noastre din anii '60, după sincopa stalinistă, nu este o simplă întoarcere la tradiția modernistă dintre cele două războaie mondiale, cum susțin optzeciștii. Chiar dacă scriitorii deceniului 6 încep prin a recupera miturile și modelele modernității, această întoarcere nu mai este inocentă, deoarece presupune o nouă conștiință estetică și o maturitate sporită a spiritului creator³⁸. Modernismul românesc se epuizează prin urmare în perioada interbelică, literatura anilor '60 nefiind o banală imitație sau continuare, ci o recuperare (revizitare) critică a trecutului, în sens postmodern³⁹. Toți acești critici sunt de acord să vadă în Nichita Stănescu și Marin Sorescu⁴⁰ reprezentanții unui postmodernism organic, structural, chiar dacă lipsit de o conștiință terminologică de sine.

Portretul pe care îl ridică “vechii” critici postmodernismului românesc al anilor '60 este mai puțin complet și analitic decât cel făcut de către “noii” critici postmodernismului anilor '80. Ei acceptă în general trăsăturile puse în evidență de către “concurenții” lor mai tineri, cu excepția acelor trăsături care ar putea exclude din postmodernism literatura generației '60.

³⁷ Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, București, Cartea Românească, 1987, p. 224.

³⁸ Eugen Simion, “Un concept care își caută sensurile”, în *Caiete critice*, nr. 1-2/1986, p. 8.

³⁹ “«Tradiția transformă moda în istorie»: un interviu cu Ștefan Augustin Doinaș”, de Monica Spiridon, în *Caiete critice*, nr. 1-2/1986, p. 155.

Este în primul rând cazul textualismului și al întregului versant poststructuralist al postmodernismului, pe care Ovid S. Crohmălniceanu îl califică drept “pseudo-avangardă formalistă care face de câteva decenii ravagii pe malul stâng al Senei sub diverse denumiri: «nouveau roman», «telquelism», «destrucționism»”. “Postmodernismul, cât merită realmente un asemenea nume, e o revoltă tacită împotriva acestei vaste plictiseli. De unde, gustul său pentru ficțiune, istorisire și personaje, în roman, eliberării fanteziei și împrumutării limbajului familiar, prozaic, neoracular, în poezie, construcției ingenioase, din prefabricate, în orice operă”⁴¹.

Ca atitudine de ansamblu, “vechii” critici par mai concilianți; ei sunt gata să împartă postmodernismul cu “tinerii”, dacă aceștia sunt dispuși să renunțe la textualism. Tactica folosită este discret persuasivă: pe de o parte, ei critică violent telquelismul și deconstructivismul, acuzându-l de a fi o fundătură a modernismului, iar, pe de altă parte, laudă conceptul unui postmodernism lipsit de componenta poststructuralistă, aducând un elogiu insinuant-pedagogic tinerilor scriitori care ar fi știut să se țină deoparte de “excesul experimentalist, de inspirație formalizantă, abstract teoretică”⁴²: “Interesați de textualismul francez, ultimă fază a prozei moderne, și mai ales de aspectul lui autoreferențial, tinerii prozatori nu copiază procedeele tel queliste; ei le parodiază și astfel pășesc, după părerea mea, în postmodernism”⁴³.

Profilul postmodernismului preferat de criticii “vechilor” generații este prin urmare cel “integrist”, recuperator și eclectic, care ar permite coabitarea tuturor în sânul aceluiași curent. Invitația de a renunța la componenta poststructuralistă a fost resimțită, de altfel, de către o parte din scriitorii generației '80, ca un atac la individualitatea lor estetică, ceea ce a

⁴⁰ Care, în ceea ce-l privește, refuză să se lase definit drept postmodern, în “Poezia despre ea însăși: un interviu cu Marin Sorescu”, de Monica Spiridon, *ibidem*, p. 157.

⁴¹ Ovid S. Crohmălniceanu, “Postmodernism; Ce se spune și ce nu”, în *Caiete critice*, nr. 1-2/1986, p. 10-11.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Livius Ciocârlie, “Presupuneri despre postmodernism”, în *Caiete critice*, nr. 1-2/ 1986, p. 16.

determinat o crispare pe poziții, chiar și atunci când textualismul a început să dea semne evidente de sterilitate și declin.

Totuși, folosind repere teoretice în primul rând occidentale, postmodernismul în varianta poststructuralistă este și el introdus drept o categorie fundamentală într-o încercare de tipologie a romanului românesc, de aceeași ambiție cu *Arca lui Noe* a lui Nicolae Manolescu, și anume *Poetica postmodernismului* de Liviu Petrescu⁴⁴. Criticul clujean distinge trei paradigme ale romanului, a primului modernism, a marelui modernism și a postmodernismului. Primul modernism e construit pe o metanarațiune scientiștă (emanciparea umanității prin știință) și o poetică realistă; cel de-al doilea, pe o metanarațiune enciclopedistă și o poetică organicistă; cel de-al treilea, pe ideea de deconspirare a tuturor metanarațiunilor legitimizează și o poetică textualistă. Conceptul de text și anexele sale (fragmentarismul, tendința anti-mimetică, criza sensului, decentrarea și dispariția subiectului etc.) îi permite lui Liviu Petrescu să identifice elementele ale postmodernismului la Mircea Ciobanu, Sorin Titel, Norman Manea, Paul Georgescu, Constantin Țoiu, la prozatorii “Școlii de la Târgoviște”, extinzând astfel umbrela conceptului înapoi până asupra deceniilor 6 și 7.

“Cearta” dintre “tineri” și “bătrâni” nu i-a lăsat indiferenți pe partizanii generației sau promoției intermediare, cea a anilor ’70. Criticii optzeciști tratau această promoție drept o anexă a generației ’60, deci a modernismului decedat. Ei recunoșteau, în schimb, dreptul la existență (postmodernă) a câtorva precursori, precum grupul oniric al lui Dimov și Țepeneag sau Școala de la Târgoviște. Acești scriitori vor servi drept ”coloana a cincea” atunci când se va încerca recuperarea generației ’70 întru postmodernism. “Postmodernismul, scrie Octavian Soviany [optzecist ca vârstă!], nu începe la noi în 1980, ci odată cu grupul oniric, Școala de la

⁴⁴ Liviu Petrescu, *Poetica postmodernismului*, Pitești, Paralela 45, 1996 (ed. I), 1998 (ed. II).

Târgoviște etc. Meritul optzeciștilor (nu neînsemnat!) a fost acela de a fi transformat postmodernismul într-un fenomen «popular»⁴⁵.

Intervenția cea mai radicală îi aparține lui Radu Enescu [care nu e nici el șaptezecist, ci șaizecist sau chiar anterior șaizecismului], care încearcă să răstoarne definiția curentului și să-l propulseze în prim plan pe Mircea Dinescu, protagonist al generației '70. Criticul începe prin a schița un portret “textualist” al postmodernismului, pe care îl definește ca o tendință anti existențială și antiontologică, ce stă sub semnul formalismului, nominalismului și funcționalismului. Postmodernismul “se reîntoarce la real, dar nu la unul constituit din substanțe esențiale ci din funcțiuni semnificante. După cum respingând reclusiunea elitară în turnul de ivoriu, preconizată de unii moderniști, preconizează o artă colocvială, populistă, a lui *uomo qualunque*”⁴⁶.

Până aici, nimic nu deosebește observațiile lui Radu Enescu de cele ale teoreticienilor generației '80. Tactica va fi alta: criticul nu va încerca să remodeleze postmodernismul, pentru a-l adapta poeziei anilor '70, ci îl va abandona, așa cum este, generației '80, și va ambiționa, în schimb, să elaboreze o nouă categorie, *transmodernismul*, superioară postmodernismului. Deprecierea celui din urmă se face pornind de la prefixul *post*, care sugerează mai degrabă extincția, crepusculul unui model, decât o eră născândă. Dacă e posibil într-adevăr un salt dincolo de modernism, atunci nu e vorba de un salt cronologic, adică *post*, ci de unul existențial, ontologic, adică *trans*.

Transmodernismul opune nominalismului semiotic tendința spre ontologie și realismul conceptelor. Mircea Dinescu anunță, după Radu Enescu, “zorii poeziei *dincolo* de modernism”, el “devansează poezia anilor '80, dar o și depășește *avant la lettre*”. Privit în ansamblu, ca sistem teoretic, transmodernismul dublează postmodernismul, criticul dând însă o orientare contrară câtorva din categoriile acestuia. Dacă postmodernismul recurge la tradiție

⁴⁵ Octavian Soviany, răspunzând la Ancheta Apostrof privind *Antologia poeziei generației '80* a lui Al. Mușina, în *Apostrof*, nr. 3-4/1994.

⁴⁶ Radu Enescu, “Despre postmodernism. După sau dincolo?”, în *Familia*, nr. 1/1988.

ca o soluție *in extremis*, provocată de secătuirea surselor de inspirație, transmodernismul recuperează trecutul “selectiv și sub specie arhetipală”. Ironia generației ’80 este resemnată și fără priză asupra realității, în timp ce Mircea Dinescu ar practica o ironie vehementă și angajată. Generația ’80 exaltă imanența, Mircea Dinescu se desprinde de imanent și caută o cale de acces spre transcendență, chiar dacă aceasta e derizorie și degradată. Postmodernismul este, după Radu Enescu, sumativ, cantitativ, omogenizant prin cumul și aglomerare; transmodernismul este o sumare calitativă, de entități ireductibile. Postmodernismul desubstanțializează limbajul, în timp ce transmodernismul dorește o restaurare a cuvântului poetic, printr-o infuzie de limbă vorbită, vulgară, opusă limbajului elitist al jocurilor textuale.

Postmodernii sunt, în concluzie, “alexandrinii sensibilității moderne, conștiințele ei crepusculare”⁴⁷, și numai transmodernismul poate realiza o breșă veritabilă, aurorală, în criza actuală a culturii. Ion Bogdan Lefter reproșează acestei demonstrații confuzia (premeditată sau interesată) a termenilor. Spre exemplu, poezia care explorează spații fictive, fără dimensiuni temporale sau spațiale, nu poate fi postmodernă, transmodernă sau oricum altcumva, deoarece este pur și simplu modernistă⁴⁸. Cu alte cuvinte, criticul optzecist îi reproșează interlocutorului său că simplifică postmodernismul, că îl reduce la caracteristici improprii și de nesuținut teoretic, pentru a-l înlocui cu un concept uzurpator, lipsit de substanță reală, transmodernismul.

În asemenea situație, în care optzeciștii refuză antecesorilor umbrela noului curent, ultima soluție pentru scriitorii generațiilor anterioare rămâne respingerea principială a curentului, ca simplu moft teoretic. Gheorghe Grigurcu vede în postmodernism “un simptom al dezorientării”, “o formă de oboseală a modernismului. O devitalizare a sa, care încearcă a se pune la adăpostul unei sinteze pseudoclasice. E un sfârșit de ciclu”. Postmodernitatea este un “concept vag și pretențios, insinuant, antipatic”, despre care suntem, hélas!, constrânși să

⁴⁷ Radu Enescu îl citează pe Andrei Pleșu, “Inevitabilul post-modernism. Fragmente dintr-un text (încă) imposibil”, în *Caiete critice*, nr. 1-2/1986, p. 47.

⁴⁸ Ion Bogdan Lefter, “Postmodernismul. Pladoarie pentru clarificările necesare”.

vorbim, în lipsa altuia mai bun. Trecând în revistă câteva trăsături ale conceptului, criticul se oprește asupra ideii de toleranță și coabitare cu trecutul, revizitat recuperator, observând pe bună dreptate că vehemența polemică a optzeciștilor este atipică curentului din care se revendică⁴⁹.

În sfârșit, pentru ca tabloul forțelor în luptă pentru conceptul de postmodernitate să fie complet, trebuie luată în considerare și poziția celor mai tineri scriitori, aparținând așa-numitei generații '90, generație rămasă într-un stadiu oarecum preformal. În timp ce generația '80 a reușit să-i coaguleze pe aproape toți scriitorii deceniului, după 1989 căderea comunismului a oprit procesul de cristalizare a unui nou "precipitat socio-cultural". Astfel, în ce privește deceniul 9 se poate vorbi despre mai multe grupuri de tineri scriitori aparținând acestei perioade, dar nu de o generație globală. În general, implicarea nouăzeciștilor în disputa pentru postmodernism este mai puțin ferventă. Pentru ei, postmodernismul este deja un lucru evident, aproape banal, în orice caz cu mult mai puțină forță de fascinație.

Pentru a nu fi asimilați și înglobați de către predecesorii lor, optzeciștii optaseră pentru o delimitare puternic polemică, bazată pe opoziții tranșante, după modelul tabloului sinoptic prin care Ihab Hassan despărțea modernitatea de postmodernitate. Nouăzeciștii resimt ruptura provocată de către optzeciști ca definitivă, ceea ce îi face mai sereni, mai destinși. Este, în primul rând, cazul celor ce s-au numit la origini Grupul de la Brașov (tineri scriitori care au devenit într-un fel "prințul moștenitor" al optzecismului), dar și al promoțiilor echinoxiste din această decadă⁵⁰. Alții, cum sunt majoritatea foștilor membri ai Cenaclului Universitas, regrupați mai apoi în jurul Suplimentului *Nouăzeci* de la *Luceafărul* și al Editurii *Phoenix*, sau

⁴⁹ Gheorghe Grigurcu, "Postmodernismul, un clasicism corupt", în *Euphorion*, nr. 2/1994, p. 6-7.

⁵⁰ Vezi numărul cvadruplu închinat "Generației '90!?" de revista *Echinox*, nr. 6-7-8-9/1995.

Direcția 9, și-au proclamat cu vehemență divorțul nu numai de “bătrâni”⁵¹, ci în primul rând de generația ’80.

Simona Popescu caracterizează “noua poezie” drept o “replică la poezia modernismului târziu (să numim așa poezia modernistă de după război)”, ce nu diferă prea mult de cea făcută literaturii șaizeciste de către criticii optzeciști. Ea pledează pentru un neoclasicism ce consonează cu ideile lui Al. Mușina: poezia tânără constituie “actualizarea unui fond romantic, [a] unui temperament pasional, problematizator, personalist și confesiv, la care se adaugă principii și categorii spirituale de tip clasic (recuperarea epicului, resemnificarea tragicului, un anumit tip de «moralism», cultul adevărului, verosimilului și exemplarității)”⁵². Termenului de postmodernism, Simona Popescu i-l preferă pe cel de *antimodernism*, scriitoarea sintetizând următoarea listă de opoziții între modernitate / antimodernitate: evazionism, individualism, lumi imaginare paralele, personale / poezie implicată, model de acțiune și comportare în cadrul acestei lumi, soluție existențială individuală, dar și colectivă; construcții deviante, compensatorii, disjuncte, izolatoare / imaginar al realității contingente și colective; specializare restrictivă a limbajelor / asumare deliberată a lipsei de specializare; construct conceptual, intelectual, abstract, egocentrist, monologic și impersonal / discurs sentimental (fără sentimentalism), natural, sincer (fără gafe estetice și platitudini), individual (fără anecdotică), etic fără eticisim; analogia de tip metaforic, care obscurizează și ocultează / analogia de tip simbolic, structural, emblematic, implicând întregul; lirismul ca exacerbare impersonală, abstractă, a ființei / poezia ca mod al sincerității; subiectivitatea ca manifestare narcisiacă / subiectivitatea ca model total al ființei, cu toate laturile ei, inclusiv cea socială; fragmentarism diseminant, dezarticulator, dizarmonic și centrifug / fragmentarism sinergic, armonic, centripet. Discrete note discordante nu lipsesc totuși față de programul generației

⁵¹ “Direcția 9 reprezintă, se scrie în «nonalogul» de direcție al grupării, la momentul actual, singura mișcare culturală românească vie și viabilă. Celelalte, fie aparțin istoriei culturii, fie se autodescalifică, prin cultivarea unui spirit exclusivist, de gașcă, prin amatorism și suficiență”, în *Direcția 9*, Revistă de atitudine culturală, anul I, nr. 0.

⁵² Simona Popescu, “Poezia ca instinct de conservare și model de comportament”, în *Echinox*, nr. 2-3/1988.

'80. Opoziția stilistică '60/'80, bazată pe distincția lui Ihab Hassan între metaforă și metonimie, este înlocuită de opoziția metaforă / imagine-blemă și simbol. De asemenea, Simona Popescu refuză atomizarea deconstructivistă, preferându-i fragmentarea sinergică, centripetă, care are rolul de a suprima lungimile pentru a crea "eșantioane reprezentative, ce se cer montate într-un întreg"⁵³.

Aceeași deviație sugestivă de la poetica textualistă apare și la Caius Dobrescu, care vorbește de "falimentul modelului poetic modernist", articulat pe un univers mental newtonian, liniar, omogen, centrat, monolitic, și îi opune un univers care nu este însă destructurat (precum cel al deconstructiviștilor), ci diversificat, părțile lui fiind menținute coerente de către un principiu dialogic de coabitare a contrariilor. "Grupul de la Brașov" se separă deci de generația '80 pe latura poststructuralistă a programului acesteia. Caius Dobrescu diagnostichează în textualism o "sterilitate provocată de simbioza între «noua sensibilitate» și obsesia modernistă a competenței, eficienței, specializării și formalizării". Această literatură oferă "spectacolul grotesc al unei extrem de abile mimări a vitalității. Dar care nu folosește nimănui"⁵⁴. Impasul textualismului este responsabil prin urmare de scăderea de credibilitate a conceptului de postmodernitate, căruia "brașovenii" i-l preferă pe cel de antimodernitate.

La mișcarea de repliere față de poststructuralism participă de altfel și o bună parte din optzeciști. Dorind să atenueze presiunea peiorativă pe care calificativul "textualist" a ajuns s-o exercite asupra generației, Ion Bogdan Lefter precizează că procedeele *tel-quel*-liste nu sunt folosite ca atare, ci, "scoase din fundătura teoretică pe care singure și-o ticluiseră, ele sunt recondiționate într-un punct esențial, nemaifiind folosite pentru a produce o proză a prozei ci – conservându-li-se și caracteristicile metatextuale – o proză a existenței"⁵⁵. În critica lui Caius Dobrescu și a Simonei Popescu este de recunoscut poziția unui teoretician important al

⁵³ Vezi și Simona Popescu, "Sensul poeziei, astăzi", în *Dialog*, nr. 121-122/1987.

⁵⁴ Caius Dobrescu, "Micile speranțe" (I-II), în *Echinox*, nr. 5 și 6-7/1987.

⁵⁵ Ion Bogdan Lefter, "Introducere în noua poetică a prozei", în *Competiția continuă*, p. 230.

generației '80, mentor al "grupului de la Brașov", Alexandru Mușina, care ajunge să dezavueze în mod deschis nu doar textualismul⁵⁶, ci și termenul de postmodernism⁵⁷. Un alt "dizident" al textualismului optzecist, Ștefan Borbély, opune tendinței deconstructiviste și atomizante a acestuia – o "reîntoarcere la ontologie, la idealul cultural al «deschiderii»"⁵⁸, ce trimite la varianta "hermetică", pluralistă și globalizantă a postmodernismului, schițată în teoria literară românească de către Ioana Em. Petrescu⁵⁹ și Monica Spiridon⁶⁰.

La celălalt antipod, al "divorțului" cu forme în regulă, anunțat în piața publică, se află grupul de la Suplimentul *Nouăzeci*. Ideea de generație '60 și de promoție '70 a apărut oarecum retroactiv, ca efect și reacție a mai vârstnicilor la spiritul de concurență și la dorința de ruptură a scriitorilor optzeciști. La rândul ei, apariția ideii de generație '90 vine și ea dintr-un reflex previzibil: o dată declanșat metronomul decenal, acesta începe să scandeze generațiile, spre spaima de ucenic vrăjitor a optzeciștilor: mașina infernală prin care i-au înlăturat pe înaintași riscă să-i înlăture acum și pe ei.

Citind în context psihoistoric relația dintre optzeciști și "nouăzeciști" de la *Luceafărul*, ea reproduce relația dintre Oedip și fiii săi, Eteocle și Polinice, care vor la rândul lor să-l detroneze pe tată. Ar fi instructiv de urmărit felul în care au evoluat "relațiile" dintre Cenaclul de Luni (optzecist) și Cenaclul Universitas (nucleu al viitorului "nouăzecism"). Andrei Damian susține că membrii Cenaclului Universitas provin din mai tinerii frecventatori ai Cenaclului de Luni, care, neintegându-se în programul poetic practicat aici, s-au simțit

⁵⁶ "Scrierile de strictă obediență textualistă sau postmodernistă au un aer devitalizat, dau senzația de stil, de produs «de cabinet», interesant în sine, dar plicticos «în cantități mari»", "Din nou despre cenușăreasa".

⁵⁷ "A susține că întreaga poezie română contemporană e postmodernistă e un generos și frumos sofism, care funcționează compensator și calmant (în plan socio-cultural) și narcotizant (în plan estetic)". "Postmodernismul la Porțile Orientului", în *Unde se află poezia?*, Târgu-Mureș, Arhipelag, 1996.

⁵⁸ Ștefan Borbély, "Postmodernismul – un model (cultural) oportun?", în *Familia*, nr. 12/1987.

⁵⁹ Ioana Em. Petrescu vede în voga textualismului și a deconstructivismului un fenomen specific al crizei moderne, și îi opune un model cosmologic posteinsteinian, holomeric, osmotic, guvernat de un principiu antropic. În "Modernism/ Postmodernism. O ipoteză", în *Portret de grup cu Ioana Em. Petrescu*, volum realizat de Diana Adamek și Ioana Bot, Cluj, Dacia, 1991, p. 166-167. Vezi și *Ion Barbu și poetica postmodernismului*, București, Cartea Românească, 1993.

⁶⁰ Monica Spiridon așază postmodernitatea sub semnul lui Hermes ("Mitul ieșirii din criză", în *Caiete critice*, nr. 1-2/1986, p. 90), în același sens în care Gilbert Durand vorbește de o întoarcere a mentalității hermetice, în *Science de l'homme et tradition*, Paris, Sirac, 1975.

respinși, ca niște fii rătăcitori. Cenaclul Universitas (și, mai apoi, grupul din jurul *Suplimentului 90* de la *Luceafărul* și al Editurii Phoenix) ar fi fost alcătuit tocmai din mai tinerii scriitori pe care estetica optzecistă, concentrată asupra ei înseși, nu mai putea să-i asimileze.

Grupul autointitulat Generația '90 a apărut așadar ca o reacție de solidarizare provocată de sentimentul de marginalizare poetică. "Această generație/ promoție/ serie [80] a existat numai pentru ca să poată apărea (generația) 90", scrie Dan-Silviu Boerescu. "80 încheie, în opinia mea, ciclul inaugurat de pașoptiști", în timp ce "90 deschide un alt drum"⁶¹. "Tăietura lui Dedekind" dintre epocile literare este deplasată de teoreticienii nouăzecismului, ea nu mai trece prin momentul 1980, ci prin momentul 1990, lăsând optzecismul (așa cum făcuse și acesta cu predecesorii lui – de unde se vede că istoria este recurentă) în coada convoiului funerar ale unei epoci⁶².

Excomunicarea dintre fostul Cenaclu de Luni și fostul Cenaclu Universitas devine acum reciprocă⁶³. Apocalipsei optzeciste îi este opusă Geneza nouăzecistă și, pentru ca ruptura să fie cât mai vizibilă, Dan-Silviu Boerescu construiește un nou tabel de trăsături contrastive, în genul celui al lui Ihab Hassan. Iată perechile "recesive" ce îl opun pe "Robinsonul 80" – "Noului Adam 90": primul este antropofag, canibal, devorator, al doilea este plasmatic, caliban, recuperator; primul este demitizant, al doilea vicios mistificator; primul are rigoare maioreșciană, al doilea operează cu o arheologie frivolă hasdeică; primul are o viziune critică a tradiției, luptând împotriva unor rele congenitale ale românului, al doilea recuperează în circuitul holistic derizoriul, mahalagescul, miștoul citadin, miticismul post-caragialean; autoironia primului este doar consimțită, a celui de-al doilea este funciară, cinică și

⁶¹ Citez după "90 vs. & 80: Utopia sistemului", prefăța la volumul *Sfârșirea lui Morfeu – 90*. Proiect de antologie Dan-Silviu Boerescu, București, Phoenix, 1994, p. 5–12.

⁶² Laurențiu Ulici sprijină această idee prin teorema succesiunii în ritm de trei (zeci de ani) a generațiilor noastre literare, la 1990 începând, în demonstrația sa, generația a șaptea. Laurențiu Ulici, "A șaptea generație. O introducere", în *Luceafărul*, nr. 9/1994, p. 3.

⁶³ Andrei Damian descrie astfel efectul antistatic exercitat de Cenaclul de Luni asupra viitorilor nouăzeciști de la Universitas: "sigur că mulți dintre primii activiști ai *Universitasului* trecuseră pe la Cenaclul de Luni, numai că

funambulescă, asumată programatic; memoria canibală a primului hărțuiește textul, cartografiind deopotrivă umori și tumori, memoria de tip caliban a celui de-al doilea funcționează într-un câmp virtual, fiind o “sinteză aleatorie a deja efectuatei sinteze optzeciste”; ficțiunea optzecistă este documentală, cea nouăzecistă este documentară; prima este arcimboldescă și erotică, cea de-a doua daliniană și perversă; 80 a scris Decalogul, 90 scrie Decameronul; primii dezvoltă o metafizică (i)locuționară, ceilalți, o patafizică perlocuționară; erosul celor dintâi este canonic, sexy și soft, cultivând virilitatea masculin(izant)ă, al celor din urmă este pervers, porno și hard, tinzând spre tipul androgenului. După cum reiese din acest vârtej deliberat patafizic de idei, Dan-Silviu Boerescu nu își propune să smulgă postmodernismul de sub tutela optzecismului, pentru a-l adjuceca nouăzecismului, ci lucrează pe clivajul în cadrul curentului între două tendințe, cea formală, care scrie “decalogul” deconstrucției literaturii anterioare, și cea integratoare, care reconstruiește din deșeuri palate fictive, într-o democrație ludică a tuturor surselor, inclusiv optzeciste.

Un atac asupra canonului critic actual, care este acuzat a fi rămas blocat în formula șaizecist-șaptezecistă, a romanului obsedantului deceniu, pe de o parte, și în formula optzecistă, a prozei textualiste a micilor drame cotidiene, pe de alta, vine din partea lui Ion Manolescu. Într-*Un manifest postmodern*, criticul ”nouăzecist” ia în discuție atât inovațiile introduse de poetica textualistă, cât și epuizarea ei manieristă: “o evaluare a textualismului postmodern în propriile sale coordonate arată astăzi trei lucruri: unu, că el împinge romanul autohton spre un alt tip de narațiune, substanțial diferit de cele anterioare (textul meta-narativ, fragmentar, asumat ludic, ironic și auto-ironic); doi, că, în limitele convenției pe care singur o presupune, acest tip de scriitură eșuează în manierism și ajunge să stimuleze dorința criticii de a reciti romanele șaptezeciste cu muncitori și propagandiști dostoievskieni, dar și cu o epică

directă și «solidă»; trei, că, după ce a forțat o schimbare radicală de sensibilitate estetică, textualismul optzecist trebuie să lase locul noii sensibilități și literaturii ce o reflectă”⁶⁴.

Textualismului *scriptural*, Ion Manolescu îi opune un textualism *mediatic* sau *virtual*, în consonanță cu evoluția cibernetică a civilizației actuale. Folosind tehnici precum imageria virtuală, simulările tri-dimensionale, ilustrația fractală, jocurile inter-active, compresia digitală, colaborarea directă cu computerul (ca în cazul *E-fiction*), proza acestei “noi sensibilități” regăsește sinesteziile simboliste, onirismul suprarealist și fantasmele *Pop-Art*, transformând lectura într-un act de seducție și de hipnoză vizuală⁶⁵. Trebuie arătat că realitățile virtuale explorate de arta cibernetică au același efect de demolare a principiului realității și a sentimentului de consistență existențială ca și viziunile psihedelice din arta de inspirație “șamanică” a anilor ’60-’70.

Manifestul lui Ion Manolescu a suscitat un șir întreg de răspunsuri, majoritatea polemice, găzduite de *România literară* sub titlul “Cearta între moderni și postmoderni”⁶⁶. Dintre acestea, aș remarca articolul lui Mircea Nedelciu, “Un manifest postmodernist – între ridicol și superb”, în care, în mod simptomatic pentru evoluția optzecismului în anii ’90, prozatorul refuză, pentru sine și pentru generația sa, eticheta de textualism. Ceea ce înseamnă că trăsătura apăsătoare distinctivă nu atât între optzeciști și nouăzeciști, cât între literatura anilor ’80 și cea a anilor ’90, este respingerea globală de către cea din urmă a textualismului, resimțită ca impas poststructuralist.

2. Poststructuralism și neohermetism

⁶⁴ Ion Manolescu, “Un manifest postmodernist”, în *România literară*, nr. 5/1996.

⁶⁵ Vezi și Ion Manolescu, “La prose postmoderniste et le textualisme médiatique”, în *Euresis. Cahiers roumains d’études littéraires*, nr. 1-2/ 1995.

Dincolo însă de jocurile și interesele de strategie culturală, nu poate fi negat faptul că în anii '80 a avut loc o schimbare de paradigmă literară. Noua sensibilitate poate fi convențional pusă sub numele unui postmodernism românesc, chiar dacă acesta nu coincide întotdeauna cu cel occidental. Discuția psihoistorică se cere așadar combinată cu una tipologică, chiar dacă aceasta din urmă este inevitabil sumară și imprecisă, din cauza slabei definiri și a lipsei de consens în privința conceptului de postmodernitate.

În linii mari, diversele accepții date în Occident postmodernității pot fi regrupate în două clase. De o parte se află cei care definesc postmodernitatea în termeni de descentralizare, deconstrucție, dispersie, fragmentarism, precum Ihab Hassan, Lyotard, Baudrillard etc. De cealaltă parte, cei care o imaginează în termeni de pluricentrism, eclecticism, toleranță, coabitare, precum John Barth, U. Eco, G. Vattimo, G. Durand, definiție ce ar putea fi numită "noua antropologie" sau "neohermetism"⁶⁷. Distanța dintre cele două clase este dată de opoziția dintre conceptele de fragmentare, al școlii poststructuraliste, și de reintegrare, al gândirii neohermetice.

Contradicția s-ar putea totuși să nu fie reală, ci să se datoreze unei neînțelegeri asupra felului în care trebuie interpretat sfârșitul modernității. Poststructuraliștii se opresc asupra interpretării "distructive", J. Derrida înlocuind ideea de structură centrată cu cea de formație în mișcare liberă, fără centru și fără perspectiva unei integrări. Neohermeticii se opresc asupra interpretării "constructive", cea a pluralității centrelor, care coexistă fără să se excludă. De unde deosebirea dintre cele două clase de definiții: dezintegrare / reintegrare. Așa se face că pentru poststructuraliști modernismul este totalitar și paranoic, pentru neohermetici este disociativ și schizofrenic.

⁶⁶ Vezi textele lui Nicolae Manolescu, Mircea Nedelciu, O. Nimigean, Caius Dobrescu, Ara Șeptilici, Romulus Bucur, Alexandru Sfârlea, George Sipoș, Aurel Buzincu, Andreea Deciu și Tudor Călin Zarojanu, în *România literară*, nr. 9, 16 și 18 / 1996.

⁶⁷ Maria Cornelia Oros disociază convingător paradigma hermetică a lui Umberto Eco de deconstructivismul lui J. Derrida, în "Postmodernismul între Eco și Derrida", în *Euphorion*, nr. 2/1994.

Totuși, distanța dintre cele două viziuni nu este de netrecut. Modernismul este, în același timp, disociativ *și* totalitar, iar postmodernismul – pluricentrist *și* integrator. Mai exact, modernitatea este analitică și disociativă, punând totul în stare de criză pentru a distinge mai bine părțile, dar în același timp ea întreține în fiecare din aceste părți dorința de a se plasa în centru și de a-și subordona întregul. Comunismul, fascismul, dar și psihanaliza sau structuralismul sunt, din acest unghi de vedere, experiențe moderniste. Totalitatea modernă este deci o falsă totalitate, putând fi mai degrabă definită ca o masificare, adică o tentativă a câte unei părți de a se impune ca tot.

Rezultă de aici că postmodernitatea ar trebui conjugată cu procesul de descentralizare, nu însă și cu procesul de destructurare. Ceea ce se deconstruiește este partea erijată în punct central, precum și orice tendință de erijare în centru, nu însă și întregul el însuși. Logica terțului inclus, hermetică, se opune într-adevăr logicii clasice, dar ea nu favorizează haosul, lipsa oricărei organizări, ci guvernează pur și simplu un alt mod de organizare a lumii. Prin faptul că duce la limită tendința disociativă, deconstructivismul este mai degrabă un curent modern decât unul postmodern, mai exact, chiar acel curent prin care modernismul se sinucide teoretic, se îngroapă pe sine, servindu-se de propriile metode analitice.

Textualismul se află în aceeași contradicție structurală, a metodei care ajunge să ia locul fenomenului pe care vrea să-l distrugă. Părintele “adoptiv” sau “neadoptat” al conceptului la noi, Marin Mincu, vede în textualism un mijloc de deconspirare a puterilor oculte ale “textelor” (la noi în primul rând ideologice) prin care suntem manipulați. Scriitura textuală s-ar înscrie prin urmare în tendința postmodernă semnalată de Lyotard, aceea de deligitimare a metanarațiunilor întemeietoare, a textelor justificative, a marelui sistem de semne care “ajunge să expulzeze lumea, nu s-o edifice”⁶⁸.

Se pune însă întrebarea în ce măsură răul poate fi combătut prin propriile lui mijloace, știut fiind că a încerca să-l înfrunți pe diavol cu propriile lui arme (sofistica) este cel mai sigur

mijloc de cădea în puterea lui. “În loc să scrie romanul despre realitate”, recunoaște Marin Mincu, propunându-și să distingă între *textualizarea* autentică și *textuarea* ca eșuare⁶⁹, “scriitorul de la noi s-a apucat în multe cazuri, absorbit și fascinat dincolo de limitele admise, să detalieze propria-i operație de manipulare a mașinării textului încercând și voluptatea și teroarea unei astfel de operațiuni”. Este însă textuarea doar un revers al textualizării, sau însăși consecința endemică a acesteia? A vedea lumea sub specie nominalistă, a privi universul doar ca pe un simulacru de semne pe care noi înșine l-am construit și din care nu putem evada nu este un mod de a ne încarcera în limbajul de care ne temem atât de mult? (Nu ajunge Lacan să atribuie și înconștientului o structură lingvistică?) Conștientizarea condiției de text a cunoașterii nu este, prin ea însăși, eliberatoare, pentru simplul motiv că axioma “lumea este un text” (“Lumea este reprezentare”, se spunea în secolul trecut) devine la rândul ei un text legitimator, ce întemeiază o metafizică semiotică la fel de totalitară ca metafizicile pe care le denunță. În acest caz, devine evident că soluția trebuie căutată nu în direcția textualismului, care legitimează sistemul pe care-l combate, ci în cea a unor estetici ale unui *break through* real, ce sparge închisoarea semnului.

Distincția între poststructuralism și neohermetism se regăsește și în postmodernismul românesc, în opoziția între textualism și “noul antropocentrism”. Deși a făcut mare vogă în literatura anilor '80, textualismul a fost practic abandonat, din cauza rapidei sale autofagii și previzibilei sale epuizări. Mai degrabă decât un fenomen auroral, textualismul este consecința ultimă a modernității. El duce în impas tendința de analiză pozitivistă și de izolare scientiștă a părților din întreg. Obsedată de specializare și diferențiere, mentalitatea modernistă, introdusă la noi de Titu Maiorescu, a disjuns esteticul de etnic, etic, social, religios, psihologic etc. Demers necesar și legitim, dacă nu s-ar baza pe o confuzie cu consecințe incalculabile.

⁶⁸ Marin Mincu, “Textul ajunge să expulzeze lumea”, în *Poesis*, nr. 10-11-12/1994.

Greșeala fondatoare a modernității stă în a trata esteticul, eticul, socialul, religiosul, psihologicul drept domenii tematice și nu drept modalități de expresie. În consecință, modernismul a decupat realitatea în câmpuri separate pe care le-a distribuit artei, moralei, sociologiei, religiei, psihologiei, cu interdicția de a sări peste granițe. Literatura s-a pomenit înconjurată de garduri ghimpate, pe care nu are voie să le treacă, sub amenințarea pierderii specificului și a autonomiei artei. Ghidându-se după o asemenea poetică mendeleviană, cu căsuțe pentru fiecare lot identificabil al realității, poetul nu se poate gândi la adevăr / neadevăr și cinste / mișelie, fiindcă acestea revin moralistului, la problemele politicului și ale vieții colective, fiindcă acestea sunt repartizate sociologului, la Dumnezeu și mântuire, fiindcă acestea sunt de competența teologului, la iubire și angoasă, fiindcă acestea fac obiectul psihologului etc.

Așa au fost evacuate treptat din literature modernistă atitudinea etică și viața cetății, metafizica și sentimentul religios, funcțiile psihicului și problemele sufletului. Fundătura în care a ajuns modernitatea ultimă este că literatura nu mai are despre ce să vorbească, în afară de propria realitate de hârtie. Acesta este impasul textualismului: scriitorul poststructuralist nu scrie despre spaimă și moarte, despre Dumnezeu și mântuire, despre iubire și creație, ci despre angoasa în fața foi albe și neantizarea autorului în semn, despre instanța metatextuală (un Dumnezeu care ne dactilografiază la mașină) și despre resorbția omului în text, despre întâlnirea semnificantului cu semnificatul și despre crearea de sens prin scris.

Or, esteticul, eticul, religiosul, socialul, psihologicul nu trebuie privite ca domenii tematice ale realității, ce urmează să fie distribuite între specialiști, ci drept moduri diferite de aprehendere a aceleiași realități unice. Ele sunt discursuri ce se pot aplica unuia și aceluiași obiect, să zicem divinitatea, fără a-și pierde prin aceasta specificitatea. Sunt niște lentile cu grade de difracție diferite, ce activează funcții și reacții distincte, prin care omul privește spre

⁶⁹ Dacă textuarea este fața cea rea a textualismului, fața cea bună este “reconsiderarea derizoriului, a marginalului, fragmentarismul și directetea experienței trăite, ironizarea și parodiarea în bloc a temelor până nu demult ‘serioase’, cum ar fi Istoria, Ideea, Omul etc.” *Ibidem*.

aceeași realitate. Nu există un Dumnezeu al teologului, un Dumnezeu al istoricului religiilor și un Dumnezeu al artistului; există un singur Dumnezeu (indiferent ce realitate îi atribuim: metafizică, psihologică sau culturală), ce poate face obiectul meditațiilor atât ale credinciosului, cât și ale omului de știință sau ale scriitorului. Ceea ce diferă sunt legile după care este structurat discursul fiecăruia dintre aceștia.

Postmodernismul românesc, cel puțin în sensul lui neohermetic, vine să răspundă impasului în care a intrat modernitatea, nu în ultimul rând în prelungirea ei textualistă. Schimbarea de paradigmă constă în dorința de reconstrucție a omului total, care nu își exclude nici o latură a ființei, încercând, dimpotrivă, să facă din nou loc în literatură unor domenii până acum exilate: biograficul și cotidianul, socialul și morala, religiosul și psihologicul, raționalul și științificul (în variantă cibernetică). Literatura ultimelor două decenii oferă imaginea unei adevărate înfloriri fractalice a acestui arbore al posibilităților literare recuperate de postmodernitate. Cotidianul cel mai direct se redescoperă în proza ce merge de la Mircea Nedelciu la Radu Aldulescu și Petre Barbu, biograficul rememorat halucinatoriu își face loc în scrierile lui Mircea Cărtărescu și Simona Popescu, psihologia este repusă în drepturi în “psiheismul” lui Călin Vlasie și neonirismul nouăzecist, intruziunea modelului cibernetic se face simțită la Adrian Oțoiu și Ion Manolescu etc. Dintre aceste tendințe postmoderne ale literaturii române actuale voi insista doar asupra a două: recuperarea eticului și resurgența religiosului.

Oricât ar părea de paradoxal, literatura detenției, care a trăit o explozie extraordinară după căderea comunismului, vine în întâmpinarea uneia din tendințele paradigmei postmoderne, și anume cea de reintegrare a valorilor. După ce presiunea discriminatorie (distingerea părților) și totodată masificantă (impunerea uneia din părți ca întreg) a modernității a slăbit, omul actual a devenit mai tolerant la ideea de unitate în multiplicitate, de acceptare și integrare a diferențelor ca atare. Dacă în plan cultural general, noua mentalitate se manifestă în poziția “culturalistă” (de acceptare, fără complexe de superioritate, a tuturor

culturilor lumii și a tuturor grupurilor etnice, sociale, profesionale, sexuale etc.), în plan particular noua mentalitate impune o relativizare a criteriului estetic în judecata de valoare. Esteticul încetează a fi valoarea unică în funcție de care se delimitează câmpul literaturii, fiind tot mai evidentă presiunea unor alte valori (spre exemplu, “popularitatea” în cultura americană, sau eticul în culturile postcomuniste).

Intenția primă a mărturisilor de detenție nu este una estetică, ci una etică. Ele sunt menite să spună adevărul despre o realitate atroce, care a fost ascunsă sau falsificată de regimul comunist. Ele sunt oglinda unor experiențe umane de limită, care se cer mărturisite, într-un sens aproape creștin al termenului. Ele sunt prilejul unei rememorări și clarificări de sine, al unei reconstruiri a propriului trecut și istorii, ca persoane dar și ca popor, pentru înțelegerea și purificarea acestora. Intenția estetică și îndemânarea artistică sunt secundare în raport cu nevoia de confesiune, iar cei care scriu nu sunt de obicei scriitori de formație. Genul presupune așadar o altă scară de valori, una morală și nu una estetică.

Mutația generală care motivează această evoluție particulară este deplasarea criteriului artei de la *frumos* (în sensul cel mai larg, deci incluzând urâtul, grotescul, absurdul etc.) la *uman*. Căutările hiperspecializate și tehnicizate ale modernității au dus la o desemantizare a umanului și la o dezumanizare a artei. Lumea post-modernă dorește să recupereze omul total, nedeformat și neparțializat, a cărui artă îl reflectă în toate laturile sale: estetică dar și morală, psihologică dar și socială, intelectuală dar și sentimentală. Scriitorul post-comunist simte și el nevoia să recupereze latura etică a scrisului, pe care ideologia comunistă o izolase la modul ipocrit de “arta pură”.

Care este, deci, criteriul concret de judecată de care are nevoie literatura de detenție? Este evident că a-i aplica doar criteriul estetic este nu doar imoral, ci și neproductiv: *Povestea Elisabetei Rizea din Nucșoara*, spre exemplu, ar trebui exclusă din literatură, fiind opera (transcrisă) a unui autor complet neprofesionist, care relatează fără nici o intenție estetică; și

totuși, ea este o carte *cutremurătoare*, precum multe altele din aceeași zonă. Mai mult decât artisticitatea, importantă este autenticitatea acestor scrieri, valoarea lor umană.

Dimpotrivă, adeseori, atunci când memorialistul își propune să literaturizeze, aceasta dăunează cărții, o face falsă. Criteriul care se impune pentru judecarea acestei literaturi este *autenticitatea* și *sinceritatea* autorului, în primul rând față de el însuși. Sinceritatea nu se confundă cu veridicitatea istorică; pentru a fi valoroasă, o mărturie nu trebuie să oglindească perfect realitatea exterioară. Important este ca autorul să reflecteze sincer propria realitate interioară, propriile convingeri, propria viziune, să nu se mistifice pe el însuși. Mărturisirile de detenție proaste nu sunt numai scrierile “lipsite de stil” (scrise într-o limbă de lemn pe dos), ci și cele “falsificate” de poziția scriitorului față de sine însuși, cele în care autorul “pozează” (în martir, în persecutat, în scriitor etc.)⁷⁰.

În ceea ce privește reemergența sensibilității religioase, trebuie remarcat că religiosul a suferit, în cultura română, presiunea refulantă atât a nihilismului modern, cât și a ateismului marxist. Pe de altă parte, ideea maioreșciană de autonomie *tematică* a esteticului în raport cu alte valori, precum religiosul, a avut parte în deceniul 8 de o radicalizare datorată unei confuzii suplimentare. Teoreticienii generației ’80 au simțit nevoia să distingă modernismul predecesorilor de postmodernismul propriei generații utilizând, printre altele, și perechea conceptuală metafizică / imanență. Poezia șaizecistă ar fi obsedată de transcendență, de Marele Tot, în timp ce poezia optzecistă coboară în stradă, se întoarce spre concretul cotidian.

Dar peste această observație, corectă în ea însăși, a căzut distincția între religios și estetic. Teoreticienii optzeciști resping religiosul din poezie pe seama confuziei lui cu metafizicul modernist⁷¹. În felul acesta, literatura actuală ajunge prada unei diviziuni tematice

⁷⁰ Pentru o discuție suplimentară asupra problemelor de încadrare genologică a jurnalelor de detenție, vezi Corin Braga, “Literatura Gulagului. Premise teoretice”, în *Echinox*, nr. 1-2-3/1997.

⁷¹ Analizând componenta religioasă a literaturii postcomuniste, Gheorghe Perian apreciază că, sub câteva rezerve, literatura optzecistă “are o viață religioasă destul de săracă, așa zice chiar mediocră” și se situează esențialmente pe coordonate laice. Declarația ASPRO în sprijinul Bisericii greco-catolice (Satu-Mare, 1994) nu ar fi atât un gest religios, cât unul de solidaritate cu un grup care a fost marginalizat în comunism, cum a fost și generația ’80.

a realității mai radicale, ce împarte lumea pe verticală, între terestru și celest, între fizică și metafizică. Ea distribuie esteticul omului și imanenței, iar religiosul lui Dumnezeu și transcendenței.

Confuzia aceasta ar trebui să fie deconstruită înlocuind diviziunea *spațială* între immanent și transcendent cu distincția *calitativă* între profan și sacru, în sensul în care au fost folosiți acești termeni pentru a defini mentalitatea așa-zis primitivă. Pentru șaman, ca și pentru artist, același obiect poate fi și un obiect profan, dar și unul sacru, în funcție de *puterea* care îl locuiește. Sacrul și profanul sunt două moduri de a privi aceeași realitate, astfel încât un poet nu are nevoie să se deplaseze tematic în “ceruri” pentru a avea o trăire religioasă, el o poate găsi la fel de bine în fapăturile terestre cele mai umile. Aterizarea în imanență nu este o garanție pentru ireligiozitatea unui artist.

Apercepția culturală comună distinge însă între estetic și religios pe criterii tematice, și asta în ambele tabere, atât a esteticienilor, cât și a teologilor. Amândouă grupurile stau claustrate în spatele baricadelor spațiale dintre domenii, primii refuzând să primească în literatură subiectele religioase, cei din urmă refuzând să le cedeze literaturii. Esteticienii continuă să interzică poetului să se ocupe de Dumnezeu, în numele autonomiei esteticului; teologii sunt scandalizați de resurgența religiosului în literatură, tratând-o drept blasfemie.

Nu este mai puțin adevărat că unii scriitori se așază ei înșiși sub semnul aceleiași confuzii, simțindu-se obligați ca, atunci când se apropie de un subiect religios, să preia și discursul teologic. Literatura lor se transformă în acest fel într-o colecție de clișee care, oricât ar fi de pioase, tot în zona *kitsch*-ului rămân și împotriva căreia susținătorii autonomiei esteticului au dreptate să se revolte. Ceea ce nu înseamnă că literatura nu are mijloace specifice de a exprima fiorul, intuiția, atracția sau fascinația sacrului, chiar dacă o face după o logică proprie, uneori diferită sau chiar în răspăr cu adevărul teologal, dar nu mai puțin sinceră

și veridică uman. Deraierea din instrumental în tematic a distincției dintre estetic și religios o face inefficientă, readucându-ne la situația de început, cea din Renaștere, când separarea culturii laice de biserică s-a soldat cu rigidizarea ambelor poziții, împingând la fanatism și bigotism, la excomunicarea din literatură sau la anatemizarea confesională⁷².

Contestat, distrus, respins sau redefinit, modelul postmodern, impus în cultura noastră în anii '80, pare să se poată dezvolta complet și omogeniza cu cel occidental abia după 1989. În schimb, demonstrarea sincroniei culturii românești cu cea occidentală în deceniul 8 (și în cele anterioare) rămâne problematică. "Între aceste structuri sociale [occidentale] și societatea noastră nu prea sunt similitudini", observa Mircea Nedelciu, deși "unele certe asemănări de suprafață există și ele au dus la recenta vogă a termenului la noi"⁷³. La rândul lui, Ion Bogdan Lefter recunoaște faptul că postmodernismul occidental și cel românesc s-au dezvoltat în contexte de determinări diferite⁷⁴.

Cele două fenomene culturale pot fi explicate mai degrabă printr-o epigeneză și o omologie (ambele au o funcție subversivă). În timp ce în Vest postmodernismul se naște ca o reacție la modelul economic industrial (ca o cultură a erei post-industriale, informaționale, a celui de-al "treilea val"), ca o "contra-cultură", în Est el a funcționat ca un proiect estetic cu o funcție eminamente politică. Mesajul subversiv al postmodernismului românesc a fost acela de a deconstrui rețeaua de discursuri a sistemului comunist, acțiune asanantă pe care el a continuat să o exercite cu succes și asupra discursurilor cripto-comuniste și naționaliste de după 1989⁷⁵.

⁷² Corin Braga, "Resurgența religiosului", în *Paralela 45*, 1/1998.

⁷³ Mircea Nedelciu, "O convorbire «duplex»".

⁷⁴ Ion Bogdan Lefter, "Secvențe despre scrierea unui «roman de idei»".

⁷⁵ Vezi profunda analiză politico-estetică a lui Marcel Corniș-Pope, "Postmodern Dialogics in Eastern Europe Before and After 1989", în *Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires*, nr. 1-2/1995.

Pregătită și anunțată ca o schimbare subliminală de mentalitate de către mișcarea postmodernă⁷⁶, abia prăbușirea comunismului a deschis calea unei veritabile întâlniri între postmodernismul occidental și cel estic. Schizoidia planetară capitalism / comunism a luat sfârșit⁷⁷, făcând posibilă o nouă armonie mondială. Dualismul maniheic este înlocuit de un pluricentrism real, tensiunea între două forțe polare – de o rețea de centre de forță și interes. De-abia acum de-masificarea definită de Toffler începe să se manifeste la nivelele etnic și politic, fiecare grup național și social tinzând să-și afirme individualitatea ireductibilă, pe care ideologiile politice ale perioadei moderne le uniformizaseră.

Chiar dacă, pentru moment, rezistența specificului ia forme barbare, de un naționalism primitiv și agresiv, cea mai frumoasă perspectivă a lumii postmoderne este cea a coabitării pacifice, “ipostatice”, a unei varietăți infinite de personalități individuale sau de grup, care nu se exclud, ci se acceptă și se înțeleg. Fragmentarismul nu este contrarul integrării (cum afirmă deconstructivștii), ci mai degrabă condiția acesteia. Nu se poate face o integrare reală prin reducerea părților la un profil unic, ci doar prin recunoașterea specificității fiecăreia dintre componente. Totalitatea adevărată este cea care respectă toate particularitățile, care nu vrea să masifice grupurile etnice, sociale sau economice, nici ideile și viziunile despre lume și nici personalitățile umane, pentru a crea “omul nou” sau “supraomul”. Acceptarea reciprocă, interdeterminarea complementarilor, conjuncția contrariilor au la bază logica terțului inclus; de aceea, postmodernismul pare a fi mai bine definit ca un nou hermetism, în care principiile până acum exclusive intră în corespondență într-o viziune mai largă, în care părțile spiritului uman se reîntâlnesc într-o nouă antropologie.

⁷⁶ Vezi în acest sens Magda Cârneci, “Dezbaterea din jurul postmodernismului în România anilor ’80”, în *Arta anilor ’80. Texte despre postmodernism*, București, Litera, 1996.

⁷⁷ Claude Karnoouh vorbește de “Postmodernism și postcomunism. Pentru o hermeneutică a vieții cotidiene”, în *Apostrof*, nr. 9/1993, p. 22.

Concluzie

Schiță psihoistorică a culturii europene

Studiile din acest volum presupun o anumită viziune comună asupra dinamicii psihoistorice¹ a culturii europene. Este vorba de relația pe care o întrețin elementele sistemului cultural dominant cu materialul culturii (sau culturilor) de substrat, adică de relația dintre supraeul ideologic (religios, filosofic, științific) și inconștientul simbolic colectiv, de procesele de refulare culturală și de întoarcere a materialului refulat. Ideea de întorcere a refulatului cultural pleacă din filosofia iraționalistă (de la dionysiacul lui Nietzsche până la “revolta fondului nostru nelatin” a lui Blaga), dar a căpătat riguroare științifică și conceptuală o dată cu Freud (la nivelul psihologiei individului) și cu Jung (la nivelul psihologiei colective: Jung explică, spre exemplu, “întoarcerea lui Wotan” din cultura germană antebelică ca o luare în posesie a societății de către umbra colectivă).

În planul istoriei religiilor și a mentalităților, mecanismele prin care se derulează șocul dintre două culturi a fost pus în relief de către Mircea Eliade. Analizând mistica hindusă, savantul român a ajuns la concluzia că practicile yoga reprezintă o resurgență a credințelor vechilor popoare aborigene ale Indiei, reprimite de către religia brahmanică a invadatorilor indoeuropeni². Ecuația acestui scenariu socio-cultural presupune trei termeni: cultura de substrat, cultura dominantă și cultura reemergentă. Cultura dominantă, impusă fie printr-o cucerire militară, fie printr-o iradiere și asimilare civilizatoare, joacă un rol prohibitiv și cenzurator asupra culturii de substrat, pe care o izolează în zonele periferice ale vieții sociale și mentale.

¹ Disciplină relativ nouă, deocamdată necanonică, psihoistoria își propune să analizeze fenomenele istorice folosind instrumentele psihanalizei. Între figurile ei tutelare se numără Lloyd DeMause, David R. Beisel, Paul H. Elovitz, Henry W. Lawton, Bruce Mazlish, Howard F. Stein, Robert Liris etc. În studiile culturale de la noi, psihoistoria a fost introdusă de către Ștefan Borbély.

² Mircea Eliade, *Yoga. Nemurire și libertate*, Traducere de Walter Fotescu, București, Humanitas, 1993.

Treptat, însă, pe măsură ce diferențele etnice, militare, economice și de civilizație dintre dominați și dominatori se resorb, elemente ale culturii refulate încep să iasă din nou la suprafață. Ele nu mai păstrează figurația simbolică inițială, ci sunt îmbrăcate în haina ritualică și imagistică a culturii oficiale. La fel cum, în psihismul individului, materialul inconștient este rectificat de către cenzură până când devine compatibil și acceptabil pentru structurile conștiinței, tot așa componentele culturii de substrat suferă modificări ce le permit să se încadreze în ideologia culturii dominante. Acest proces poate fi desemnat printr-un termen introdus în morfologia culturală de către O. Spengler, cel de pseudomorfoză³.

Cultura europeană (mă voi apleca în special asupra spațiului mediteranean, deoarece el oferă informațiile arheologice, iconografice și istorice cele mai bogate și mai îndepărtate în timp) a suferit, de-a lungul a mai bine de patru milenii, cinci sau șase asemenea procese de refulare și întoarcere a refulatului. Pentru perioadele mai vechi, cele pre-istorice, aceste schimbări și mutații sunt de reconstituit în mod direct, doar pe baza descoperirilor arheologice. Totuși ele pot fi imaginate prin paralelism etnografic cu evoluția unor populații primitive care subzistă și în ziua de astăzi. Pentru aceasta, voi prezenta foarte pe scurt rezultatul unei cercetări întreprinse de Roberte Hamayon asupra populațiilor siberiene într-o extraordinară carte numită *Vânătoarea de suflete*⁴.

Studiind două populații de buriati, cea din cis-baikalia (zonă de pădure) și cea din trans-baikalia (zonă de câmpie), Roberte Hamayon distinge două tipuri de șamanism, șamanismul de vânătoare și șamanismul de păstorit. În șamanismul de vânătoare, supranatura are o morfologie animalieră. Toate spiritele și duhurile, ale animalelor și ale oamenilor, inclusiv Regele pădurii și Regele Apelor, au forma unor animale magice (credință care și-a găsit expresia în mai vechiul concept de totemism). Societățile de vânători, trăind din cules, vânat și

³ În cristalografie, pseudomorfoza desemnează procesele prin care o substanță cu o anumită formă geometrică ajunge să cristalizeze în forma altei substanțe. Vezi Oswald Spengler, *Declinul Occidentului. Schiță de morfologie a istoriei*, Craiova, Beladi, 1996.

⁴ Roberte Hamayon, *La chasse à l'âme. Esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien*, Nanterre, Société d'ethnologie, 1990.

pescuit, concep relațiile cu natura și cu semenii în termeni ”orizontali”, de alianță și de schimb de obiecte, alimente și energii. Aceste relații se repetă la nivelul ”supranaturii”, care este alcătuită din duhurile și spiritele oamenilor și animalelor. Între cele două planuri există o corespondență biunivocă. Astfel, pentru ca un vânător să prindă un animal este nevoie ca mai înainte un șaman să vâneze sufletul animalului respectiv. Iar pentru a putea captura un spirit animal, șamanul trebuie să capete îngăduință de la Regele Pădurii. El trebuie să stabilească cu acesta o relație de alianță, luând-o în căsătorie pe fiica sa, așa cum vânătorii obișnuiți merg să peștească o soție la un tată socru care le devine partener de vânătoare.

Aceste tipuri de relații se modifică în cazul șamanismului de păstorit. Studiind triburile de buriati stabiliți în stepa Baikalului, a căror ocupație principală este creșterea vitelor, Roberte Hamayon a arătat că acest nou stil de viață modifică și concepția asupra universului. Crescătorii de animale nu mai depind de hazardul culesului și vânatului, ci dispun de o sursă stabilă de hrană – turmele. Prosperitatea familiei nu mai este asigurată printr-o relație de alianță matrimonială, atât la nivelul naturii cât și la cel al supranaturii, ci prin transmiterea patrilineară a bunurilor de la tată la fiu. Aceste raporturi sociale nu se mai organizează pe o linie ”orizentală” (de colaborare între egali), ci pe una ”verticală” (de descendență și ierarhie a bogățiilor).

La nivelul viziunii asupra universului, noua structură socială atrage o reorganizare a spațiului, care nu mai este orizontal (cu lumea viilor și lumea morților situate pe același plan), ci vertical (introducând tripartiția cer-pământ-adâncuri subterane, care va deveni mai târziu tripartiția Rai-Pământ-Iad). Regele Pădurii este înlocuit de figura mai abstractă a Marelui Duh al cerului, al furtunilor și al fulgerului. Spiritele animalelor și ale morților sunt înlocuite de spiritele strămoșilor, întemeietorii tutelari ai familiilor și triburilor. Iar șamanul nu mai este mediatorul între natură și supranatură de ale cărui acțiuni depinde supraviețuirea tribului. Rolul de conducător este preluat de un șef militar, care apără turmele proprii sau răpește

animale de la vecini, în timp ce șamanul devine un depozitar al tradițiilor religioase despre lumea spiritelor, un ”învățat”.

Demonstrația Robertei Hamayon poate fi extinsă asupra societăților neolitice de agricultori. La fel cu creșterea de animale, cultura plantelor asigură o sursă fixă de prosperitate, care nu mai depinde de hazardul vânătorii și culesului. Ca și în cazul turmelor, bunurile agricole (terenuri, fântâni, pâraie etc.) se transmit prin moștenire, ceea ce face ca viziunea cosmică a agricultorilor să fie modelată și ea tot de un vector vertical. În schimb, divinitatea principală a acestor triburi nu mai este un zeu călăreț al norilor, ci o mare zeiță a pământului. Marija Gimbutas a strâns un dosar impresioant de obiecte arheologice, în special statuete, reprezentând o Mater Gaia, răspândite în întreg spațiul a ceea ce ea numește ”vechea Europă”⁵. La moarte, duhurile nu se mai duc în ”satul morților”, ci se reîntorc în sânul mării zeițe. Morții devin niște daimoni hipochtonieni, protectori ai locului, ce locuiesc în morminte având un aspect uterin, adevărate case sau palate situate sub pământ. Șamanul este înlocuit de către profet, druid sau chiar preot, care mediază relația dintre cei vii și aceste divinități subterane.

În sfârșit, în continuare poate fi schițată o a patra morfologie religioasă și culturală, cea a societăților antice politeiste, care și-au făcut apariția la sfârșitul mileniului al IV-lea înaintea erei noastre în Orientul apropiat și în Egipt, apoi în Grecia și în restul Europei. Aceste orașe-cetăți au luat naștere cel mai adesea prin suprapunerea a două tipuri de culturi, cea a unor populații aborigene de agricultori și cea a unor populații migratoare de crescători de vite, de sorginte indo-europeană sau semitică. Invadatorii au adus figura dominantă și războinică a Marelui Zeu al cerului, Marduk, Baal, Teshub, Zeus, Jupiter, Thor, precum și cultul eroilor daimonici, al strămoșilor totemici. Indigenii au lăsat moștenire diverse variante ale Marii Zeițe și divinitățile asociate ei, protectoare ale locurilor. Noile tehnici ale agriculturii și creșterii de

⁵ Marija Gimbutas, *The Goddesses and Gods of Old Europe. 6500-3500 BC. Myths and Cult Images*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1982; Idem, *The Living Goddesses*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2001.

vite pe scară largă au permis crearea de mari aglomerări urbane. În cadrul acestor orașe-state s-a creat o specializare a funcțiilor, pe meserii și ocupații, care se reflectă în plan religios în crearea unor panteoane cu zei distincți, având atribute specifice. Locurile de cult ale acestor divinități predominant umane (dar moștenind diverse atribute animaliere) au fost ridicate la rang de temple, iar sacrificatorii și profeții care le serveau au devenit o adevărată clasă sacerdotală.

Pe o asemenea schemă diacronică, pot fi urmărite, în spațiul european, mediteranean și apropiat oriental, cinci sau șase procese psihoistorice în sensul definit la începutul acestui capitol.

1. Cel mai vechi proces, pentru care nu există însă decât informații insuficiente, a fost probabil cel al înlocuirii modului de viață paleolitic, bazat pe o viziune de tip șamanic asupra vânătorii și culesului, cu civilizația cultivatorilor de plante. Undeva în mileniul opt sau șapte înainte erei noastre, din Asia Mică s-a răspândit în Europa o populație de agricultori. Întinzându-se pe marele ax al Dunării, ei au ajuns până în Spania și în Insulele Britanice. Pacifici, fără o cultură specială a războiului, ei s-au impus prin tehnica agricolă (creșteau plante pe scară redusă, în locuri naturale prielnice, lunci, poiene etc.), care le permitea o mult mai mare independență față de mediu decât culesul sau vânatul.

În primele milenii, agricultorii neolitici au întemeiat în Europa răsăriteană o serie de așezări și culturi, pe care Marija Gimbutas le reunește sub numele de "Vechea Europă". Din mileniul al patrulea, centrul de greutate se mută spre Europa centrală și apuseană, unde apare marea civilizație neolitică a megaliților (căreia îi aparține spre exemplu complexul circular de la Stonehenge). Spre sfârșitul neoliticului, în Europa centrul de iradiere al acestei civilizații agricole, sub influența aparițiilor primelor cetăți-state în Orientul apropiat, a devenit insula Creta și Cicladele.

Civilizația minoică și coloniile ei aveau în centru o divinitate agricolă, o Mare Zeiță care asigură fertilitatea holdelor, a turmelor și a oamenilor, așa cum Duhul pădurii răspundea de

toate animalele vâdate de trib. Zeița Mamă este adesea însoțită de un zeu mai tânăr, fiu și amant, care are rolul de fertilizator, și este simbolizat de către un rege-preot a cărui vitalitate garantează belșugul cetății. Descoperirile arheologice arată că această teologie se îmbina cu o eschatologie a supraviețuirii în mormânt. Personajele cele mai puternice, cu putere magico-religioasă încă din timpul vieții, continuă să își ducă existența după moarte (în morminte amenajate ca niște camere subterane, cu tot confortul necesar) ca niște duhuri puternice, ce pot proteja sau persecuta cetatea, în funcție de tratamentul pe care i-l aplică aceasta.

2. Al doilea mare proces psihoistoric de refulare a avut loc în mileniul al II-lea î.e.n., o dată cu apariția triburilor indoeuropene. Veniți din Asia centrală, indoeuropenii aveau la origini o cultură de tip șamanic pastoral. Unii cercetători, precum Georges Dumézil, presupun că ei depășiseră șamanismul spre o formă incipientă de politeism, introducând celebra tripartiție a funcțiilor regală, sacerdotală și războinică. Primele valuri indoeuropene ce au coborât în Grecia, al ionienilor și al aheilor, au căzut sub influența culturii cretane, realizând sinteza minoico-miceniană.

În schimb ultimul mare val, cel al dorienilor, a distrus civilizația ahee, impunând o nouă teologie. Cultul Marii Zeițe și sistemul (probabil) matrilineal a fost înlocuit de panteonul indoeuropean, condus de Zeul cerului și al fulgerelor, și de sistemul patrilineal. Imaginea acestor conflicte se reflectă în teomahiile succesive care, în mitologia greco-latină, dar și în cea sumero-babiloniană, cananeană sau hitită, povestesc cum o primă generație divină, centrată pe figura unei mari zeițe (Gaia neolitică, Rhea cretană), cea titanilor, este uzurpată de o generație ulterioară, condusă de un mare zeu al cerului, cea a olimpienilor.

Simultan, eschatologia supraviețuirii daimonice în mormânte uterine, specifică teologiei neolitice, a fost înlocuită de ideea unui ținut separat pentru sufletele tuturor celor morți, Hadesul, unde umbrele duc o existență lipsită de conștiință și lumină, fără să se mai poată întoarce pe pământ. Urmele acestor dizlocări de viziune se întrezăresc în epopeile homerice. Erwin Rohde observat în acest sens, acum mai bine de un secol, că *Iliada* și *Odiseea* sunt, din

punct de vedere religios, un palimpsest în care vechile rituri daimonice, al căror înțeles s-a pierdut, se îmbină cu ideologia religioasă a dorienilor⁶.

Pe măsură însă ce distanța ce separa casta militară a dorienilor de populația ahee-ioniană din substrat se micșora prin căsătorii și asimilări, iar tensiunea represivă exercitată de cuceritori asupra cuceritelor scădea, componente ale vechilor credințe au început să iasă din nou la suprafață, în diverse pseudomorfoze⁷. În secolul al VIII-lea se formează și se dezvoltă manifestări religioase străine spiritului indoeuropean, Misterele de la Eleusis, cultul lui Dionysos, cultul eroilor, care sunt în fapt o reemergență a figurilor Marii Zeițe, a zeului-satelit, fiu și amant al acesteia, și a duhurilor daimonice ale celor morți. Această masivă întoarcere a refulatului egeean a culminat în complexa sinteză orfică, ce a modificat eschatologia greacă impunând ideea condiției superioare a sufletelor neîtrupate asupra celor întrupate și a amenințat chiar panteonul homeric prin ideea unui monism dionysiac.

3. Procesul de refulare-resurecție s-a repetat pentru a treia oară în timpul regatelor elenistice fondate de Alexandru cel Mare și moștenite de imperiul roman. Atunci când pornea în cruciada sa în Orient, Alexandru ducea cu el întreaga civilizație clasică greacă, așa cum fusese fixată aceasta în Secolul de aur. Cuceririle sale, din Asia Mică până în Egipt, Persia și India, au transformat capitalele ținuturilor și regatelor respective în mici polisuri grecești, în care se construiau agore și amfiteatre, academii și lycee, băi și palestre, iar protipendada adopta limba și spiritualitatea greacă. Or această ”modă” clasic greco-latină a dominat până în secolul I î.e.n., când Imperiul roman a fost invadat de o serie de culte resurgente din substratul populațiilor cucerite. Vechile divinități locale s-au întors adoptând forma cultelor de mistere: Isis și Osiris (Egipt), Cybele și Attis (Frigia), Mithra (Persia), Bona Dea (Siria), Sol Invictus, hermetismul, creștinismul, gnoza⁸ etc.

⁶ Erwin Rohde, *Psyché*, Traducere și cuvând înainte de Mircea Popescu, București, Ed. Meridiane, 1985.

⁷ Robert Graves descifrează întreaga mitologie greacă prin prisma supraviețuirilor preheleneice, în *The Greek Myths*, Baltimore, Penguin Books, 1955, vol. 1-2.

⁸ Aceasta este perspectiva din care analizează un Hans Jonas spiritul antichității târzii, în *The Gnostic Religion. The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity*, Boston, Beacon Press, 1958.

4. Extraordinara efervescentă mistică a Antichității târzii a fost la rândul ei reprimată prin reformele religioase ale lui Constantin și Teodosiu. Proclamând creștinismul religie de stat, împărații bizantini au interzis toate cultele păgâne. Sub emblema Sfântului Pavel *Dii gentium daemones*, biserica a satanizat și a cenzurat atât sistemele filosofice ale gentililor (neoplatonism, neopitagoreism, stoicism, epicureism etc.), cât și panteonul oficial, cultele de mistere, disciplinele hermetismului popular (teurgia și taumaturgia, goeția, magia, alchimia, astrologia, oraculele și tehnicile divinatorii), sectele gnostice și eretice. Dintr-o religie reeemergentă din substrat, creștinismul a devenit religia europeană și mediteraneană dominantă pentru mai bine de un mileniu, fără mari concurențe (deși nu trebuie uitat bogomilismul și catharismul). Șocul cel mai mare l-a avut de înfruntat în timpul Renașterii, când credințele antichității târzii au revenit la suprafață, sub forma neoplatonismului și hermetismului, a cabalei, astrologiei, magiei, vrăjitoriei, alchimiei, medicinei spagirice etc. După cum spune Will-Erich Peuckert, “Renașterea reprezintă renașterea «științelor oculte» și nu, așa cum am fost învățați în școală, resurecția filosofiei clasice și a unui vocabular uitat”⁹.

5. Renașterea a fost însă la rândul ei supusă unei represiuni violente. Atât Reforma cât și Contrareforma, în ciuda divergențelor dintre ele, erau, în fond, de acord asupra necesității de a reprima gândirea liberală a cetății renașcentiste. Printr-o serie de măsuri administrative și ideologice, de la propagarea unei “pastorale a fricii” până la instrumentarea proceselor de vrăjitorie, biserica a culpabilizat paradigma hermetică, atribuind-o diavolului și damnării. Astfel a început ceea ce I. P. Culianu numește “marea cenzură a imaginarului”, izolarea supraeului colectiv de pulsuniunile sale inconștiente¹⁰. Această societate cu visurile blocate a evoluat spre forme de gândire care ignoră materialul imagistic și simbolic: gândirea abstractă,

⁹ Will-Erich Peuckert, *L'astrologie. Son histoire, ses doctrines*, Paris, Payot, 1980. Această nouă viziune, după care Renașterea nu este atât o întoarcere la poetica clasică, ci o redescoperire a misticii antice, a fost promovată în special de cercetătorii de pe lângă Institutul Warburg, Aby Warburg, D. P. Walker, Frances A. Yates, E. Wind etc.

¹⁰ Ioan Petru Culianu, *Eros și Magie în Renaștere. 1484*, Traducere de Dan Petrescu, București, Ed. Nemira, 1994.

concretizată în “noua știință” și mecanicismul lui Descartes, și gândirea empirico-pragmatică, așezată de Max Weber la baza mentalității capitaliste¹¹.

În secolul următor, al XVIII-lea, după epuizarea ofensivei dogmatice și a războaielor religioase, cenzura imaginarului renascentist a fost continuată de pe pozițiile raționalismului iluminist. Dacă doctorii bisericii respingeau doctrinele hermetice considerând că presupun comerțul cu diavolul, scepticii luminilor le deconspirau drept iluzie și șarlatanie, adâncind și mai mult ruptura dintre supraeul lucid și inconștientul simbolic al colectivității. Această inflație a rațiunii europene a fost curmată printr-un al cincilea proces de întoarcere violentă a refulatului – Romanticismul. “Renaștere a Renașterii”, romantismul a redescoperit gândirea magică și a permis constelarea a o serie de figuri ce reprezintă forțele chtoniene, subterane și vitale, ținute până atunci inconștiente¹². Titanul încătușat care ia cu asalt Olimpul rațiunii, monstrul care se revoltă împotriva creatorului, iubita întorcându-se din mormânt, dublul care ne bântuie, geniul care proclamă domnia microcosmosului interior exprimă activarea unor arhetipuri colective de mult uitate.

Explozia romantică a fost desăvârșită de o serie de mișcări și poetici ulterioare, de la filosofii iraționaliste la simbolism, la modernitatea vieneză sau la suprarealism. Schopenhauer, Nietzsche, Bergson, Unamuno, Klages, Freud răstoarnă antropologia dinspre apolinic către dionysiac, detronând rațiunea și clamând prioritatea fluxului vital, a libidoului inconștient; Baudelaire, Rimbaud și simboलिști își propun să refacă legătura dintre om și natură pe baza legii magice a corespondențelor, sinesteziei și simbolurilor; Viena modernă continuă aducerea în lumină a arhetipurilor refulate, declanșând marile crize ale identității omului modern; iar suprarealismul caută și el acel punct miraculos în care realul și imaginarul, cotidianul și visul se întâlnesc într-o suprarealitate totală.

¹¹ Max Weber, *Etica protestantă și spiritul capitalismului*, Traducere de Ihor Lemnij, București, Ed. Humanitas, 1993.

¹² Auguste Viatte, *Les Sources Occultes du Romantisme*, Paris, 1928, vol. 1-2.

6. Toate aceste curente au rămas însă doar niște alternative la mentalitatea dominantă, cea raționalistă. În secolul al XIX-lea a avut loc cel de-al șaselea mare proces de refulare din cultura europeană, provocat de către instalarea pozitivismului, scientismului, ateismului și materialismului. În ciuda răbufnirilor și protestelor exprimate de diverse poetici artistice insurgente, pozitivismul a dominat mentalitatea europeană mai bine de un secol. Chiar și mișcările care continuau să întrețină ideea sacralului, psihologia analitică a lui Jung, suprarealismul în felul său, nu o mai făceau, din cauza inhibiției scientiste, de pe poziții ontologice, ci doar de pe poziții psihologice. Religia s-a mutat în artă, Dumnezeu subzistă doar ca numinosum psihologic. Blocându-și canalele liturgice și ritualice de comunicare cu propriul inconștient, omul european a intrat într-o stare de inflație prelungită a conștiinței sale colective. Or, după cum a arătat Jung, contrareacția inconștientului la unilateralizarea conștiinței este o luare în posesie a eului de către umbră. Contrareversul societăților totalitare, masificante, în care ateismul preia rolul misticii, au fost izbucnirile de brutalitate ale războaielor mondiale¹³.

O atenuare a paradigmei pozitiviste moderne a început să se resimtă din anii '60, o dată cu apariția postmodernității. Din punct de vedere psihoistoric, ideea postmodernă de revizitare a trecutului și de recuperare a valorilor ignorate de modernism poate fi interpretată ca o întoarcere a refulatului. Majoritatea mișcărilor și fenomenelor care au izbucnit în deceniul 6 par a da seama de o revenire masivă a materialului mondial, reprimat nu doar de gândirea pozitivistă, ci și de cea creștină eurocentrică. Toate culturile distruse de colonizările renașcentiste par a se răzbuna printr-o infiltrare simbolică, iconologică și ritualică în chiar inima conceptelor și gândirii europene. Cosmologia, astrofizica și fizica fundamentală contemporană, bastioane avansate ale ateismului, reformulează ipotezele relativiste și cuantice ale modelului Big-Bang din perspectiva creaționismului creștin sau a filosofiilor orientale. Așa

¹³ Vezi studiile "Wotan", "După catastrofă", "Bătălia împotriva umbrei", în Carl Gustav Jung, *Puterea sufletului. A treia parte. Psihologie individuală și socială*, Texte alese și traduse din limba germană de dr. Suzana Holan, București, Ed. Anima, 1994.

au apărut “gnoza de la Princeton”¹⁴ sau Taofizica lui Fritjof Capra¹⁵. Parapsihologia și OZN-ologia sunt și ele niște pseudomorfoze scientiste ale magiei, teurgiei, angelologiei și demonologiei. “Contracultura” (Theodore Roszak) mișcărilor *beat* și *flower power* reprezintă o urgență a practicilor neoșamanice, prin figuri numinoase precum cea a lui Carlos Castaneda. Resurecția religiilor de substrat, în diverse pseudomorfoze și supersincretisme, este vizibilă în răspândirea cultelor solare și naturiste neodruidice, în ordinele și sectele contemporane ale Graalului, Templului etc., în răspândirea tehnicilor de meditație hinduse, buddhiste, yoga, taoiste și tantrice, în sintezele de tip Baha’i, în toată mișcarea religioasă pusă sub numele de New Age¹⁶. Dincolo de diferențierile tipologice și stilistice care încearcă să delimiteze modernul de postmodern, postmodernitatea poate fi mai limpede înțeleasă ca o asemenea uriașă întoarcere a materialului mitic și simbolic refulat de gândirea rațional-positivistă europeană.

În rezumat, cele șase procese psihoistorice de refulare și întoarcere a refulatului cultural din spațiul european și mediteranean ar fi: 1. înlocuirea șamanismului paleolitic (de vânătoare) cu religia agricolă neolitică a Marii zeițe; 2. distrugerea civilizației neolitice de către indoeuropeni, și revenirea figurilor sale religioase în cultul eroilor și al sufletelor, sistematizate în orfism; 3. refularea religiilor orientale și europene de către civilizația clasică greco-latină și întoarcerea divinităților lor în cultele de mistere din antichitatea târzie; 4. interdicția antichității păgâne de către creștinism și resurgența acesteia în Renaștere; 5. persecuția gândirii magice renascentiste de către ideologia creștină contra-reformată, apoi de gândirea raționalistă clasică și iluministă, și reemergența ei în Romantism și în curentele postromantice, iraționaliste; în sfârșit, reprimerea gândirii religioase de către pozitivism și ateism și revenirea ei sub forma New Age și a altor religiozități postmoderne.

¹⁴ Raymond Ruyer, *Gnoza de la Princeton. Savanții în căutarea unei religii*, Traducere din limba franceză de Gina Argintescu-Amza, București, Ed. Nemira, 1998.

¹⁵ Fritjof Capra, *Taofizica. O paralelă între fizica modernă și mistica orientală*, Traducere din limba engleză de Doina Țimpău, București, Ed. Tehnică, 1995.

Studiile din volumul de față se distribuie pe această schemă astfel. Mitul lui Oedip pune în evidență rămășițe de substrat pre-indoeuropean, interpretate însă prin prisma mitologiei grecești clasice. Cultele religioase din Dacia romană și postromană evidențiază înfruntarea dintre cultele sincretice ale antichității târzii și creștinism, primele intrând în inconștientul cultural al tradițiilor folclorice. Tema visului face vizibilă înfruntarea dintre gândirea magică a Renașterii și strategiile de cenzurare a ei de către ideologii Contra-Reformei. Simbolurile copilul divin, ale dublului, ale androginului și hermafroditului pot fi explicate prin resurgența figurilor magice în Romanticism și în decadentismul vienez. Studiul asupra romanului românesc interbelic sublinează ruptura pe care mentalitatea pozitivistă, raționalistă și sceptică a modernității a provocat-o între imanență și transcendență, între fenomen și numen. În sfârșit, discutând postmodernismul românesc, am încercat să pun în lumină și tradiția ”neohermetică”, de revizitare a trecutului și întoarcere a religiosului, din postmodernitate, dar și din postcomunism.

¹⁶ Bruno Würtz, *New Age. Paradigma holistă sau revrăjirea vărsătorului*, Ediția a II-a, Timișoara, Ed. de Vest, 1994.

Arhetipologia ca metodă comparatistă

1. Arhetipul metafizic
2. Arhetipul psihologic
3. Arhetipul cultural

Oedip: între mitanaliză și psihocritică

Prolegomene

Amplificare mitanalitică

Interpretare psihocritică

Culte religioase în Dacia romană și postromană

Cultul mithraic

Cultul Dianei

Culte traco-moeso-dacice

Cultul lui Isis

Gnoza și creștinismul

Culte germanice

Culte asiatice

Visul Baroc: simbol al colapsului ontologic

1. Scurtă biografie a visului
2. Satanizarea Renașterii
3. Mortificarea elanului vital
4. Devalorizarea lumii
5. Conflictul de viziuni
6. Colapsul ontologiei

7. Subiectivizarea perspectivei

Copilul divin în *Faust*

Eidola - Imagini ale dublului în Romantism

Umbra

Oglinda

Tabloul

Omul fără însușiri – între androgin și hermafrodit

Proza românească interbelică. De la *Filia* la *Neikos*

Postmodernismul literar românesc

1. Bătălie pentru un concept

2. Poststructuralism și neohermetism

Concluzie: Schiță psihoistorică a culturii europene